



Universidad  
de Alcalá

ESCUELA DE DOCTORADO



Universidad  
de Alcalá

**Programa de Doctorado en Lenguas Modernas: investigación en lingüística,  
literatura, cultura y traducción**

**MITOS NÓRDICOS Y CHINOS: ANÁLISIS MITOCRÍTICO COMPARATIVO DE LAS  
COSMOGONÍAS Y SU FUNCIÓN EN LA SOCIEDAD MODERNA**

**Tesis Doctoral presentada por**

**YUE WEN**

**2022**





ESCUELA DE DOCTORADO



**Programa de Doctorado en Lenguas Modernas: investigación en lingüística,  
literatura, cultura y traducción**

**MITOS NÓRDICOS Y CHINOS: ANÁLISIS MITOCRÍTICO COMPARATIVO DE LAS  
COSMOGONÍAS Y SU FUNCIÓN EN LA SOCIEDAD MODERNA**

**Tesis Doctoral presentada por**

**YUE WEN**

**Directores:**

**Dra. Ingrid Cáceres Würsig**

**Dr. Jesús Pérez-García**

**Alcalá de Henares, 2022**



## AGRADECIMIENTOS

Una tesis doctoral implica un enorme trabajo de los resultados académicos de un investigador obtenidos a través del trabajo arduo y persistente durante unos años. Sin embargo, este logro no me pertenece a mí solo, su realización ha sido posible gracias al apoyo y la ayuda de muchas personas. De hecho, expresarles gratitud con palabras resulta insuficiente y pálido, pero aún quiero expresar mis agradecimientos más sinceros para los contribuidores del presente trabajo.

En primer lugar, quiero agradecer a mis dos directores, la doctora Ingrid Cáceres Würsig y el doctor Jesús Pérez-García, que me han estado apoyando y guiando con entusiasmo y paciencia. Ingrid, profesora trabajadora, incansable, generosa y amable, me transmite profundamente su autodisciplina y actitud prudente. Ella me dirigió al mundo nórdico donde he obtenido un inmenso conocimiento e inspiración de él y entre ambas elaboramos la idea que ha inspirado este trabajo. Jesús es un profesor laborioso, promotor, y lleno de virtud y talento. Como conocedor de la cultura china, me ayudó a establecer la fuente del análisis comparativo del universo nórdico y chino. En tanto que estudiante no-nativa de la lengua española, mis dos directores se han esforzado para orientarme tanto en la estructuración de la tesis como en la redacción. Aunque me vi obligada a regresar a mi país debido a la pandemia, nunca dejaron de ofrecerme apoyo y orientación. Ellos son los guías de mi trayectoria académica, y me han enseñado a organizar las ideas, a trabajar duro y, lo más importante, a convertirme en una mejor persona.

En segundo lugar, también deseo expresar mi agradecimiento a la Facultad de Filosofía y Letras, al grupo de investigación RECEPTION y a los proyectos de investigación de mitocrítica Acis & Galatea (Ref.: H2015/HUM-3362) y Aglaya (Ref.: H2019/HUM5714). En las conferencias y los congresos organizados por estos grupos y proyectos, pude ampliar mi conocimiento teórico, he aprendido nuevos métodos de investigación y, lo más importante, han constituido foros de inspiración constante.

Con especial cariño quiero agradecer a todas mis amigas durante mi estancia en España: Laura, Mercedes, Yolanda, Lucía, Isabel y Rowan. Ellas no solo me ofrecieron amistad sino también una excelente compañía para que no me sintiera nunca sola en un país extranjero.

Finalmente, quiero agradecer a mis padres y a mi prometido su firme apoyo que me dio el coraje para continuar hasta el día de hoy. Además, también agradezco sinceramente esta experiencia, de la cual no solo he pasado de alumna a investigadora, sino que también he aprendido las cualidades de independencia, determinación y diligencia. Después de casi cinco años, creo haber llegado al final del camino, pero sé que este marca también otro punto de partida en mi vida. Partiré con el amor y valor de todas las personas que me han ayudado y saludaré con esperanza y entusiasmo esta nueva trayectoria.

## RESUMEN

En esta tesis se propone un análisis comparativo de la mitología cosmogónica de las culturas arcaicas nórdica y china realizado desde la perspectiva de la etnología, la mitología comparada y la mitocrítica cultural. Hemos partido de la hipótesis de que, pese a la enorme divergencia geográfica e histórica entre las mitologías del universo nórdico y chino, existen patrones y temas análogos que han dado lugar a sistemas mitológicos afines.

Para abordar este trabajo se han presentado, en primer lugar, los temas fundamentales que subyacen a ambas mitologías cosmogónicas tales como el nacimiento del universo, el origen y destino de la humanidad y de los dioses, así como los conceptos de espacio y tiempo. Para los humanos primitivos tanto nórdicos como chinos, el mundo nace como colisión y fusión de fuerzas en conflicto, de las cuales resulta un gigante primordial o antropomorfo; asimismo, en ambas mitologías, el fuerte anhelo por el cielo divino, la nostalgia de la tierra madre y la interpretación de la muerte simbólica, revelan una visión cíclica del tiempo y de la búsqueda del espacio-tiempo sagrado muy similares.

En segundo lugar, el presente trabajo investiga las funciones de las deidades en las dos mitologías, a través del cual se observa que las figuras divinas asumen las mismas funciones y responsabilidades en sus respectivas culturas primitivas.

En tercer lugar, el mito, en tanto que gen cultural y necesidad eterna de la humanidad, sigue estando vigente en la sociedad moderna, de modo que la tesis analiza el papel y la manifestación de los relatos mitológicos nórdicos y chinos en el mundo actual, especialmente a través de ejemplos de creaciones audiovisuales, muy relevantes hoy en día, y trata de explicar las razones de la vitalidad de los mitos en la sociedad moderna. En concreto, hemos analizado la versión cinematográfica de *El Señor de los Anillos*, fuertemente inspirada en la mitología nórdica, así como varias adaptaciones audiovisuales de la obra clásica *El Viaje al Oeste*, que se fundamenta, a su vez, en los

relatos mitológicos de China.

Hemos concluido que, pese a la brevedad y sobriedad del contenido mitológico debido a la oralidad de las transmisiones más antiguas, contiene un núcleo espiritual muy fuerte que ha permitido que ambos sistemas culturales continúen desarrollándose hasta el día de hoy; estos relatos están arraigados en la sociedad moderna y la reflejan, critican y guían de acuerdo con las circunstancias histórico-sociales de cada momento.

Finalmente, y a partir de estas confluencias etnológicas, hemos cuestionado la visión dualista de la oposición entre cultura occidental y oriental como el eurocentrismo o el orientalismo, y hemos abogado por determinar el ámbito común cultural para establecer una mejor relación entre la dicotomía del «yo» y el «otro».

Palabras clave: mitología nórdica, mitología china, mitología comparada, cosmogonía, creación audiovisual, *El Señor de los Anillos*, *El Viaje al Oeste*.



## ABSTRACT

This thesis proposes a comparative analysis of the cosmogonic mythology of the ancient Norse and Chinese cultures from the perspective of ethnology, comparative mythology and cultural mythocriticism. In the thesis, it was hypothesized that despite the enormous geographical and historical divergence between mythologies of the universe in Northern Europe and China, there are similar patterns and themes that have given rise to related mythological systems.

To complete this work, the thesis first presented the fundamental issues underlying the two types of cosmogonic mythologies, such as the birth of the universe, the origin and destiny of humanity and the gods, as well as the concepts of space and time. For both Norse and Chinese primitive humans, the world was born ensuing a collision and fusion of conflicting forces, of which it is a primordial or anthropomorphic giant; likewise, in both mythologies, the strong longing for the divine heaven, the nostalgia of the mother earth, and the interpretation of symbolic death, reveal a very similar cyclical view of time and the search for sacred space-time.

Second, the thesis investigated the functions of the deities in the two mythologies, through which it is observed that the divine figures assume the same functions and responsibilities in their respective primitive cultures.

Third, the myth, as a cultural gene and an eternal necessity of humanity, remains in modern society. The thesis analyzed the role and manifestation of the Norse and Chinese mythological tales in today's world, especially through examples of audiovisual creations that are very relevant today, and tried to explain the reasons for the vitality of myths in modern society. Specifically, the thesis analyzed the film version of *The Lord of the Rings*, heavily inspired by Norse mythology, as well as several audiovisual adaptations of the classic *The Journey to the West*, which in turn is based on Chinese mythological tales.

It was concluded in the thesis that despite the brevity and sobriety of the mythological

contents due to the fact that they were orally spread, mythological tales contain a very strong spiritual core that has allowed both cultural systems to survive till this day; these stories are rooted in modern society and reflect, critique and guide the society according to the historical and social circumstances of the time.

Finally, from these ethnological confluences, the thesis questioned the dualistic view of the opposition between Western and Eastern cultures such as Eurocentrism or Orientalism, and advocated determining the common cultural sphere to establish a better relationship between the dichotomy of “I” and the “other”.

Keywords: Norse mythology, Chinese mythology, comparative mythology, cosmogony, audiovisual creation, *The Lord of the Rings*, *The Journey to the West*.

## CRONOLOGÍA DE LA HISTORIA CHINA<sup>1</sup>

Período paleolítico	3,000,000 a.C. — 10,000 a.C.		
Período neolítico	10,000 a.C. — 2700 a.C.		
Período protohistórico	2700 a.C. — 2070 a.C.		
Dinastía Xia	2070 a.C. — 1600 a.C.		
Dinastía Shang	1600 a.C. — 1046 a.C.		
Dinastía Zhou Occidental	1046 a.C. — 771 a.C.		
Período de Primavera y Otoño	770 a.C. — 476 a.C.		
Período de los Reinos Combatientes	475 a.C. — 221 a.C.		
Dinastía Qin	221 a.C. — 207 a.C.		
Dinastía Han	Han Occidental	206 a.C. — 8 d.C.	
	Régimen de WANG Mang	9 d.C. — 23 d.C.	
	Han Oriental	25 d.C. — 220 d.C.	
Período de los Tres Reinos	Wei	220 d.C. — 265 d.C.	
	Shu	221 d.C. — 263 d.C.	
	Wu	222 d.C. — 280 d.C.	
Dinastía Jin	Jin Occidental	265 d.C. — 317 d.C.	
	Jin Oriental	317 d.C. — 420 d.C.	
Período de los dieciséis reinos	304 d.C. — 439 d.C.		
Dinastías del Sur y del Norte	Dinastías del Sur	Song	420 d.C. — 479 d.C.
		Qi	479 d.C. — 502 d.C.
		Liang	502 d.C. — 557 d.C.
		Chen	557 d.C. — 589 d.C.

<sup>1</sup> Nota sobre el inicio de la «historia»: para determinar el paso de la prehistoria a la historia en China no se siguen los mismos criterios que en Europa, ya que el concepto mismo de «historia» es diferente. La convención es que la historia arranca hace unos 5000 años aproximadamente, coincidiendo con las primeras evidencias dispersas de signos escritos y descubrimientos arqueológicos, aunque periódicamente los arqueólogos se topan con hallazgos todavía más antiguos. Además, la primera dinastía Xia, mencionada en las crónicas, se considera la «dinastía legendaria», ya que todo lo relativo a ella en las fuentes está rodeado por un halo de misterio y en su relato y explicación se mezclan muchos materiales mitológicos.

	Dinastías del Norte	Wei del Norte	386 d.C. — 534 d.C.
		Wei Oriental	534 d.C. — 550 d.C.
		Wei Occidental	535 d.C. — 556 d.C.
		Qi del Norte	550 d.C. — 577 d.C.
		Zhou del Norte	557 d.C. — 581 d.C.
Dinastía Sui	581 d.C. — 618 d.C.		
Dinastía Tang	618 d.C. — 907 d.C.		
Las Cinco Dinastías y los Diez Reinos	907 d.C. — 979 d.C.		
Dinastía Song	Song del Norte	960 d.C. — 1127 d.C.	
	Song del Sur	1127 d.C. — 1279 d.C.	
Dinastía Liao (Imperio Kitán)	907 d.C. — 1125 d.C.		
Dinastía Xia Occidental (Imperio Tangut)	1038 d.C. — 1227 d.C.		
Dinastía Jin (Dinastía Yurchen)	1115 d.C. — 1234 d.C.		
Dinastía Yuan	1271 d.C. — 1368 d.C.		
Dinastía Ming	1368 d.C. — 1644 d.C.		
Dinastía Qing	1644 d.C. — 1911 d.C.		
República de China	1912 d.C. — 1949 d.C.		
República Popular China	1949 d.C. — Actualidad		

## 中国历史纪年

旧石器时代	公元前 3.000.000 — 公元前 10.000			
新石器时代	公元前 10.000 — 公元前 2700			
早史时代	公元前 2700 — 公元前 2070			
夏	公元前 2070 — 公元前 1600			
商	公元前 1600 — 公元前 1046			
西周	公元前 1046 — 公元前 771			
春秋时期	公元前 770 — 公元前 476			
战国时期	公元前 475 — 公元前 221			
秦	公元前 221 — 公元前 207			
汉	西汉	公元前 206 — 公元 8		
	王莽政权	公元 9 — 公元 23		
	东汉	公元 25 — 公元 220		
三国时期	魏	公元 220 — 公元 265		
	蜀	公元 221 — 公元 263		
	吴	公元 222 — 公元 280		
晋	西晋	公元 265 — 公元 317		
	东晋	公元 317 — 公元 420		
十六国时期	公元 304 — 公元 439			
南北朝	南朝	宋	公元 420 — 公元 479	
		齐	公元 479 — 公元 502	
		梁	公元 502 — 公元 557	
		陈	公元 557 — 公元 589	
	北朝	北魏	公元 386 — 公元 534	
		东魏	公元 534 — 公元 550	
		西魏	公元 535 — 公元 556	
		北齐	公元 550 — 公元 577	

		北周	公元 557 — 公元 581
隋	公元 581 — 公元 618		
唐	公元 618 — 公元 907		
五代十国	公元 907 — 公元 979		
宋	北宋	公元 960 — 公元 1127	
	南宋	公元 1127 — 公元 1279	
辽	公元 907 — 公元 1125		
西夏	公元 1038 — 公元 1227		
金	公元 1115 — 公元 1234		
元	公元 1271 — 公元 1368		
明	公元 1368 — 公元 1644		
清	公元 1644 — 公元 1911		
中华民国	公元 1912 — 公元 1949		
中华人民共和国	公元 1949 — 至今		

## ÍNDICE

<b>AGRADECIMIENTOS .....</b>	<b>1</b>
<b>RESUMEN .....</b>	<b>3</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>5</b>
<b>CRONOLOGÍA DE LA HISTORIA CHINA .....</b>	<b>7</b>
<b>ÍNDICE.....</b>	<b>11</b>
<b>CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>17</b>
1.1 Objeto de estudio y su relevancia.....	17
1.2 Objetivos del trabajo.....	19
1.3 Hipótesis del trabajo.....	20
1.4 Metodología del trabajo.....	20
1.5 Estructura del trabajo.....	26
<b>CAPÍTULO II. MARCO TEÓRICO .....</b>	<b>29</b>
2.1 Sobre los términos «mito» y «mitología» .....	29
2.1.1 El desarrollo de la mitología occidental .....	30
2.1.1.2 Los estudios de mitología en el siglo XVIII y principios del XIX.....	32
2.1.1.3 La mitología en la época contemporánea .....	43
2.1.2 Los estudios de mitología china .....	46
2.2 Los enfoques teóricos aplicados al presente trabajo.....	56
2.2.1 Acerca de Mircea Eliade .....	57
2.2.1.1 Lo sagrado: la concepción esencial .....	59
2.2.1.2 La hierofanía: la manifestación de lo sagrado .....	61
2.2.1.3 <i>Homo religiosus</i> : receptor de hierofanía .....	63
2.2.1.4 Los mitos como modelo ejemplar .....	63
2.2.1.5 El tiempo sagrado: repetición y vuelta al origen.....	65
2.2.1.6 El espacio sagrado: el deseo del centro y la nostalgia del paraíso.....	67
2.2.2 Mitología comparada.....	69

2.2.2.1 La mitología a partir de la lingüística comparada .....	69
2.2.2.2 La mitología comparada de Joseph Campbell.....	71
2.2.3 El enfoque de la mitocrítica cultural .....	75
2.2.3.1 Mitocrítica cultural de José Manuel Losada.....	78

### **CAPÍTULO III. INTRODUCCIÓN A LOS MITOS COSMOGÓNICOS**

#### **NÓRDICOS Y CHINOS..... 91**

3.1 Los mitos cosmogónicos .....	91
3.1.1 Aproximación al concepto de mito.....	91
3.1.1.1 ¿Cómo nace un mito? .....	93
3.1.1.2 Las funciones del mito.....	95
3.1.1.3 La clasificación del mito .....	97
3.1.2 Los mitos cosmogónicos: definición y significado .....	101
3.1.2.1 Las funciones de los mitos cosmogónicos.....	101
3.1.2.2 La clasificación de los mitos cosmogónicos .....	104
3.2. Introducción a la mitología nórdica.....	106
3.2.1. Los pueblos nórdicos en la Edad Antigua y la cristianización escandinava.....	107
3.2.2 Las fuentes de los relatos mitológicos nórdicos .....	111
3.2.2.1 <i>Edda Mayor</i> .....	111
3.2.2.2 <i>Edda Menor</i> .....	113
3.2.2.3 La poesía escáldica .....	115
3.2.3. Características de los mitos cosmogónicos nórdicos.....	116
3.3 Introducción a los mitos chinos .....	125
3.3.1 Consideraciones previas sobre la antigua China .....	126
3.3.1.1 La cuestión de las dinastías históricas .....	128
3.3.1.2 La cuestión de las etnias .....	130
3.3.1.3 La cuestión de las religiones.....	131
3.3.2. La mitología china y sus características .....	135
3.3.3 La clasificación de los mitos cosmogónicos chinos .....	138
3.3.4 Las fuentes bibliográficas de la mitología china .....	140
3.3.4.1 <i>Clásico de las montañas y los mares</i> .....	140
3.3.4.2 Otras fuentes de la mitología china .....	143



## CAPÍTULO IV. ANÁLISIS COMPARATIVO DE LA COSMOGONÍA

<b>NÓRDICA Y CHINA.....</b>	<b>147</b>
4.1 La creación del mundo .....	147
4.1.1 El origen del mundo: la coexistencia de fuerzas conflictivas.....	147
4.1.2 Ymir y Pangu: gigantes primitivos del universo .....	155
4.2 El origen de la humanidad .....	163
4.2.1 La creación del hombre y la mujer en la mitología nórdica .....	163
4.2.2 El nacimiento del hombre y la mujer en la mitología china.....	164
4.2.2.1 La diosa creadora Nüwa .....	165
4.2.2.2 El matrimonio incestuoso de los hermanos Fuxi y Nüwa .....	167
4.3 La observación del mundo: la mitología del sol y la luna.....	172
4.3.1 El mito del sol y la luna en el mundo nórdico .....	173
4.3.1.1 El mito del sol y la luna .....	173
4.3.1.2 Los lobos Skol y Hati: perseguidores del sol y la luna.....	176
4.3.2 El mito del sol y la luna en la cultura china .....	177
4.3.2.1 Tiangou: devorador del sol y la luna .....	177
4.3.2.2 La mitología del sol .....	179
4.3.2.3 La mitología de la luna .....	186
4.4 La mitología geográfica: el anhelo de lo sagrado.....	193
4.4.1 El mundo horizontal .....	194
4.4.1.1 La mitología nórdica: un mundo sostenido por enanos.....	194
4.4.1.2 La mitología china: el derrumbamiento del cielo y la teoría de los «Cinco Movimientos» .....	195
4.4.2 El mundo vertical .....	197
4.4.2.1 Los nueve mundos nórdicos alrededor del fresno cósmico.....	198
4.4.2.2 Los tres niveles del universo chino .....	200
4.4.3 La ilusión infinita del cielo divino.....	202
4.4.4 El anhelo del <i>axis mundi</i> .....	211
4.4.5 La tierra: el seno de la madre .....	216
4.4.6 La mitología del inframundo .....	218
4.4.7 La preferencia del número nueve en los mitos nórdicos y chinos.....	222
4.5 El tiempo mítico: el eterno retorno hacia el origen .....	225
4.5.1 La muerte en la mitología nórdica.....	225

4.5.2 La muerte en la mitología china .....	228
4.5.3 La muerte simbólica: <i>regressus ad originem</i> .....	235
4.5.3.1 Volver al principio a través de la repetición de la cosmogonía.	235
4.5.2.2 El chamanismo en China .....	238
4.5.4 Fin y Principio: el Ragnarök y el Dao .....	243
4.5.4.1 Ragnarök: la regeneración cósmica .....	243
4.5.4.2 Bálder: dios ausente y destinado a la muerte.....	248

## **CAPÍTULO V. ANÁLISIS COMPARATIVO DE LA GENEALOGÍA**

### **MITOLÓGICA NÓRDICA Y CHINA ..... 253**

5.1 El sistema genealógico de la mitología nórdica y china.....	253
5.1.1 La genealogía divina nórdica.....	253
5.1.1.1 Los Ases y los Vanes.....	253
5.1.1.2 Árbol genealógico de la mitología nórdica .....	255
5.1.2 La genealogía divina china .....	257
5.1.2.1 La rama del Emperador Amarillo .....	258
5.1.2.2 La familia del Emperador Yan .....	261
5.1.2.3 Árbol genealógico de la mitología china.....	265
5.2 Análisis comparativo de las deidades y sus funciones en la mitología nórdica y china .....	268
5.2.1 Odín y el Emperador Amarillo: los dioses soberanos .....	270
5.2.2 Tor y Chiyou: héroes de la guerra y la fuerza .....	282
5.2.3 Frey y Fuxi: los dioses de la fertilidad y la reproducción .....	290
5.3 Las figuras femeninas de los mitos nórdicos y chinos .....	299
5.3.1 La madre creadora fértil .....	299
5.3.2 Las administradoras del mundo.....	303
5.3.3 Las protagonistas del amor.....	306

## **CAPÍTULO VI. FUNCIÓN E INFLUENCIA DE LOS MITOS NÓRDICOS Y**

### **CHINOS EN LA SOCIEDAD MODERNA ..... 311**

6.1 El mito en la sociedad moderna.....	311
6.1.1 El mito: una necesidad eterna del ser humano .....	313
6.1.2 La función del mito en la sociedad moderna.....	316
6.1.3 El mito y la creación audiovisual .....	327

6.2 Los mitos nórdicos y chinos en la sociedad moderna: análisis de ejemplos ...	334
6.2.1 La presencia de los mitos nórdicos en la sociedad moderna: <i>El Señor de los Anillos</i> .....	338
6.2.1.1 Interpretaciones de la mitología nórdica .....	343
6.2.1.2 Reflexión de la relación entre la naturaleza y el ser humano de la sociedad moderna .....	349
6.2.2 La presencia de los mitos chinos en la sociedad moderna: <i>El Viaje al Oeste</i> .....	359
6.2.2.1 Interpretaciones de los mitos chinos.....	363
6.2.2.2 Confluencia de las «tres religiones» y la búsqueda del «corazón» .....	373
6.2.2.3 El humor negro y <i>wulitou</i> .....	381
<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>385</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>403</b>
<b>FUENTES PRIMARIAS DE OCCIDENTE .....</b>	<b>403</b>
<b>FUENTES PRIMARIAS DE CHINA.....</b>	<b>405</b>
<b>OTRAS FUENTES PRIMARIAS: REELABORACIONES MODERNAS DE TEMAS MÍTICOS .....</b>	<b>411</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA CITADA.....</b>	<b>413</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA ADICIONAL .....</b>	<b>433</b>
<b>FUENTES DE LAS IMÁGENES, TABLAS Y GRÁFICOS.....</b>	<b>453</b>
<b>ANEXO I. ÍNDICE ANALÍTICO DE NOMBRES PROPIOS</b>	
<b>GERMÁNICOS .....</b>	<b>459</b>
<b>ANEXO II. ÍNDICE ANALÍTICO DE NOMBRES PROPIOS DE LA MITOLOGÍA CHINA .....</b>	<b>469</b>



## CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN

### 1.1 Objeto de estudio y su relevancia

Este trabajo de investigación gira en torno a los mitos nórdicos y chinos desde un enfoque comparativo y parte de la base de que los mitos siguen vigentes en nuestra sociedad actual, aunque de un modo distinto a su concepción primigenia. Se considera que un mito es un relato de tradición oral desarrollado por sociedades primitivas para explicar los fenómenos de la naturaleza en clave simbólica. Los relatos mitológicos tratan de responder a preguntas fundamentales sobre la vida del ser humano como su origen, la razón de la existencia o qué sucede tras la muerte y, en ese sentido, han funcionado como instrumentos de vinculación sociocultural y psicológica al proporcionar una visión o explicación común de aspectos existenciales profundos. Todos los mitos se basan en cosmogonías de las que surgen seres sobrenaturales, los dioses, que determinan el destino del ser humano en la tierra. Así, todas las civilizaciones recurren a relatos ficticios arcaicos, que tratan de explicar el mundo en el que viven, al tiempo que guardan la memoria de una época que se remonta a los orígenes de la existencia. Los mitos no solo son el resultado cultural de las creencias de los antepasados, sino que siguen formando parte del desarrollo de cada nación y de su cultura, tal y como afirma Mircea Eliade: «A nivel de la *experiencia individual*, el mito no ha desaparecido nunca por completo» (2001a: 26). De hecho, a pesar de ser un fenómeno cultural remoto, los mitos no han perdido su sentido en el mundo moderno, sino al contrario, ejercen una continua influencia sobre las manifestaciones artísticas, tales como la literatura, la música, el cine, el arte y los nuevos géneros audiovisuales a través de nuevas adaptaciones, reinterpretaciones o inspiraciones.

En los estudios de mitología occidentales se suele distinguir entre cinco grandes familias de mitologías, a saber: la mitología clásica (Grecia y Roma), la mitología germánica, la mitología celta, la mitología egipcia y la mitología mesopotámica. Estas concepciones mitológicas pueden subdividirse a su vez en subgrupos, según su origen geográfico, como es el caso de la mitología germánica, en la que se diferencia como

un subgrupo de especial interés la mitología nórdica, que trata sobre los mitos desarrollados en Escandinavia en la época precristiana. Se estima que la influencia del cristianismo en los mitos nórdicos fue bastante tardía, pues el contacto no se produjo hasta el siglo X, lo que favoreció una mejor conservación de este caudal cultural que entre los germanos continentales, más al sur. Sin embargo, los primeros testimonios de los relatos nórdicos proceden en su mayoría de la era cristiana, entre los siglos XI y XIII, así como de la obra de Tácito del siglo I. Muy poco se sabe del período precristiano, puesto que solo contamos con la información que proporcionan las runas y los yacimientos arqueológicos en Escandinavia.

En lo que respecta al Extremo Oriente, los mitos chinos cuentan con una historia bastante dilatada. Se considera que los mitos chinos alcanzaron una forma consolidada ya en la época primitiva, que se refiere al período antes de la primera dinastía mencionada en los textos, la legendaria dinastía Xia, fundada hacia 2070 a.C. Esa época nebulosa también se conoce como «Era antigua» o «Era del mito». A partir de la aparición de las inscripciones en huesos o caparazón de tortuga de la segunda dinastía, Shang (1600 a.C.-1046 a.C.), se inicia el primer registro de los mitos primitivos, que continúa y se sistematiza en el fecundo y glorioso período Zhou, a caballo entre el segundo y primer milenio a.C. Posteriormente, y a lo largo del tiempo, se fueron integrando a estos relatos otros elementos culturales, como el taoísmo —primero una filosofía, luego también una religión— el confucianismo y el budismo. En consecuencia, la concepción de la cosmogonía china se compone de diferentes tradiciones y doctrinas espirituales, por lo que existe una gran variedad de mitos y de hipótesis en torno a su origen y significado.

Pese a que el norte de Europa y China se encuentran en dos extremos del continente euroasiático, y su evolución histórico-cultural ha sido independiente, podemos afirmar que existen analogías entre los mitos cosmogónicos nórdicos y chinos. Por ejemplo, en ambos sistemas encontramos una observación sutil de la naturaleza mediante la que se trata de explicar el origen del universo de forma coherente. Así, en los mitos

nórdicos, el hielo, el fuego y el sol son elementos determinantes, relacionados con el entorno natural, mientras que en la antigua China hay numerosos mitos relacionados con la tierra y su cultivo, puesto que la supervivencia dependía de la agricultura. Además, en ambas mitologías se postula que el mundo nace a partir de dos fuerzas opuestas y rivales de las que surgen respectivamente el gigante nórdico Ymir y el chino Pangu, cuyos cuerpos sirven para formar los mundos del universo. En lo que respecta a otros temas, como la muerte, los fenómenos de la naturaleza, así como las figuras femeninas, encontramos también similitudes entre los dos sistemas mitológicos. Ante estas analogías culturales surgen las siguientes preguntas: ¿Las similitudes entre los relatos mitológicos de diferentes culturas son mera casualidad o acaso existen patrones mentales, sociales y psicológicos comunes? ¿Podríamos hablar de una protomitología más allá de los límites espacio-temporales? ¿Cuál es la función de los relatos en cada cultura? ¿Cómo han evolucionado en la sociedad moderna? ¿Se han desarrollado los distintos mitos culturales de forma análoga? En este trabajo se pretende dar respuesta a estas cuestiones.

## **1.2 Objetivos del trabajo**

En relación con las cuestiones que acabamos de plantear, este estudio persigue los objetivos que se citan a continuación:

- Aportar conocimiento a la investigación sobre mitos nórdicos y chinos en España y en China, donde los estudios en estos dos campos aún son escasos.
- Ofrecer una perspectiva nueva y original a la mitocrítica a través de la comparación de dos sistemas mitológicos distantes y contribuir así al desarrollo de esta disciplina.
- Mostrar y analizar ejemplos relevantes de reinterpretaciones y adaptaciones de mitos nórdicos y chinos desarrollados en la sociedad moderna, especialmente en formato digital.
- Indagar sobre la influencia de los mitos nórdicos y chinos en la sociedad moderna.

- Explicar la función de los mitos nórdicos y chinos en la sociedad moderna.

### **1.3 Hipótesis del trabajo**

A partir de las características y analogías de los dos sistemas mitológicos, se plantean las siguientes hipótesis:

- Al margen de la cultura de la que procedan, los relatos mitológicos presentan patrones similares y una simbología afín, que tratan de explicar el origen y funcionamiento del universo con una ideología filosófica análoga.
- A pesar de la antigüedad de los mitos nórdicos y chinos, ambos sistemas mitológicos siguen presentes en la sociedad moderna a través de diferentes manifestaciones culturales como la literatura, el arte, el cine y, especialmente, en los nuevos medios audiovisuales.
- Los relatos mitológicos se reinterpretan y adaptan conforme a las necesidades culturales y psicológicas que demanda la sociedad moderna.

### **1.4 Metodología del trabajo**

Podemos afirmar que en Occidente la mitología ha experimentado un largo desarrollo histórico, puesto que el estudio del mito empezó a partir de la época de la Antigua Grecia. Durante el siglo XIX, gracias al gran avance de la ciencia y de la lingüística, el estudio mitológico se profundizó y comenzó a abarcar aspectos más allá de los filosóficos o culturales, como factores lingüísticos, religiosos, antropológicos, biológicos, etc. En este período destacan el antropólogo inglés Edward Burnett Tylor y el escocés Andrew Lang que propusieron teorías mitológicas desde la perspectiva de la antropología cultural. A partir de la teoría de la evolución biológica de Darwin, dichos autores postularon que los mitos también son un fenómeno constituyente del proceso de la evolución humana. Tales estudios han sido considerados como referencias significativas tanto para los estudiosos clásicos y naturalistas como para los antropólogos, psicólogos, funcionalistas y estructuralistas, entre otros.

Para el desarrollo de este trabajo hemos considerado adecuado el enfoque teórico del



historiador y etnólogo rumano Mircea Eliade. La etnología cultural estudia el mito considerándolo parte fundamental del conjunto de creencias de una sociedad. De este modo las teorías etnológicas y antropológicas posibilitan la reconstrucción de una protomitología, que ayudaría a explicar el desarrollo de culturas mitológicas geográficamente alejadas. Por lo tanto, el enfoque etnológico de Eliade resulta muy útil para este trabajo.

En su obra *Mito y realidad* (1991), Eliade realiza un análisis etnológico de los mitos de distintas naciones y culturas. Para este autor el mito es una historia sagrada y real que relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los comienzos. Según él, el mito nunca ha sido una fantasía o una ficción, sino que se trata de una realidad en la que vivían los antepasados primitivos. Sin embargo, los mitos también son sagrados, lo que lleva de forma innata a la naturaleza de «lo sagrado». A partir de la noción de sacralidad, Eliade propone los conceptos de *hierofanía* (manifestación de lo sagrado) y *homo religiosus* (hombres receptores de lo sagrado y de la hierofanía). Para Eliade toda mitología es una cosmogonía, es decir, los mitos cuentan el origen del mundo y lo explican de forma cosmogónica. Los mitos y la vida humana no son nada más que una imitación o una repetición del acto por excelencia: la creación del mundo. Basándose en dicha idea, Eliade subraya la importancia de la repetición del tiempo como expresión de la nostalgia del paraíso en el marco temporal y espacial.

Los antepasados determinaban un ciclo temporal para representar un fin como forma de reiteración de la cosmogonía, que a su vez simbolizaba el nuevo comienzo de la creación. Este ciclo se convirtió en lo que conocemos como un año, concepto que se ha desarrollado tanto en Occidente como en Oriente. Asimismo, Eliade destaca la autoridad mágica de los orígenes. Según él, los mitos de origen no son sino una repetición del acto más relevante: la cosmogonía, es decir, el nacimiento del universo. Por lo tanto, los mitos sirven, en muchas culturas, para curar las dolencias físicas de los seres humanos. En palabras de Eliade, «el mito cosmogónico es susceptible de

ayudar al enfermo a recomenzar su vida. Gracias al retorno al origen se espera nacer de nuevo [...] la vida no puede ser reparada, sino solamente recreada por un retorno a las fuentes» (1991: 37). Estos planteamientos comunes muestran que los mitos, aunque pertenezcan a sustratos culturales muy distintos, están enraizados en la misma base antropológica.

El segundo enfoque consiste en la mitología comparada, que nació a partir de la gramática comparada desarrollada en el siglo XIX, y se centra en el estudio comparativo de mitos procedentes de culturas diferentes en un intento de identificar temas y características comunes. El antropólogo estadounidense Covington Scott Littleton define la mitología comparada como la comparación sistemática de mitos y temas míticos tomados de una amplia variedad de culturas e implica intentos de abstraer temas subyacentes comunes para relacionar estos temas con una representación simbólica (1966: 32). En este sentido, la mitología comparada abarca diversos campos, incluyendo el folclore, la antropología, la historia, la lingüística y los estudios religiosos. A través de la comparación se observan las confluencias y diferencias que existen entre distintas culturas.

Otro enfoque que se considerará en este trabajo es del mitólogo estadounidense Joseph Campbell, que llevó a cabo un análisis comparativo de los mitos de diferentes pueblos y culturas desde la perspectiva psicoanalítica, al tiempo que enfatizó la función y el sentido de los personajes heroicos de la mitología.

Los mitos nórdicos y chinos poseen una gran variedad de elementos en común al tiempo que muestran también diferencias importantes. Por ejemplo, en ambos sistemas existe la creencia de que el universo nace desde fuerzas contrarias, se subraya la figura de los gigantes, se rinde culto al número nueve y se comparte la idea del fin del mundo y de la regeneración. Por lo tanto, a partir de la mitología comparada, podemos establecer mejor la conexión entre la mitología nórdica y china, e indagar en los orígenes filosóficos, psicológicos, antropológicos y culturales detrás de sus concordancias y divergencias.

Finalmente, tendremos en cuenta los postulados de la mitocrítica cultural del teórico literario español José Manuel Losada, que desarrolla una epistemología que permite explicar una realidad imaginaria y global, encaminada a una mayor comprensión de la cultura actual. Según él (2015*b*), cualquier estudio de un mito debe ser, necesariamente, de naturaleza interdisciplinar. En consecuencia, la nueva mitocrítica debe estudiar las manifestaciones míticas en los campos de la literatura, el cine, la televisión, el teatro, el arte, los videojuegos, la música y demás medios de manifestación cultural y artística. Losada aboga por una nueva mitocrítica que tenga en cuenta tres factores muy importantes para comprender la evolución del mito en el contexto social actual: la globalización social, la cultura de la inmanencia y la lógica del consumo (Losada, 2015*b*: 11). De este modo, las nuevas narrativas míticas logran un mayor trasvase creando nuevas estructuras mestizas. La tradición mitológica está marcada por el sentido de trascendencia, pero en la sociedad occidental contemporánea es mayoritaria la visión inmanente. No hay dos mundos, solo existe el mundo en el que vivimos, que es el importante. Por consiguiente, intentamos analizar las funciones y las influencias de la mitología nórdica y china en la sociedad moderna. ¿Cómo se mantienen vivos los mitos en la modernidad y de qué manera? ¿Qué influencias ejercen los nuevos medios de comunicación sobre los mitos y cómo interpretamos esta transformación? Contestaremos a dichas preguntas a partir de la teoría de mitocrítica cultural analizando ejemplos concretos de las manifestaciones artísticas de los universos mitológicos que pretendemos comparar y su modo de expresión en las disciplinas propias de la sociedad moderna.

Para finalizar este apartado hacemos una breve referencia sobre algunos aspectos formales y criterios que hemos adoptado para conferir coherencia a este trabajo. Al comienzo del mismo se ha incluido una tabla cronológica de las dinastías chinas que incluye la equivalencia de la periodización histórica occidental.

En relación con el uso de idiomas auxiliares en esta tesis son necesarias una serie de aclaraciones preliminares. Al ser un trabajo contrastivo, en el que intervienen varias

culturas, europeas y extraeuropeas, y se cotejan muchas fuentes en diversos idiomas, en especial en tres, español, inglés y chino, esto necesariamente se refleja en el trabajo. Así, los nombre propios nórdicos se suelen ofrecer en sus traducciones españolas, por coherencia con la lengua principal de este trabajo, con independencia de que entre paréntesis se indique en algunos casos la versión nórdica. Obsérvese, además, que en esta tesis se manejan algunas de las fuentes primarias en diferentes ediciones, incluyendo traducciones al español, inglés o chino. Es el caso de algunas de las fuentes de la mitología nórdica, como la *Edda Mayor o Poética*. En relación con esta se recurre de modo preferente a una acreditada edición inglesa, ya que el inglés es una lengua germánica con fuerte impronta de las lenguas germánicas nórdicas, y en ella transluce en cierta medida el «norreno» o antiguo nórdico. Esta edición tiene particular valor filológico, por cuanto está enriquecida con un exhaustivo y enjundioso aparato de notas. Se ha de señalar también que el inglés es una lengua de uso instrumental en China, ya que puede sorprender que algunos conceptos chinos o nombres de productos culturales chinos se den a veces en inglés. Para comprenderlo, hay que tener presente que el inglés, sin ser lengua oficial en China, es una lengua funcional de uso en muchas facetas de la vida. Muchas empresas e instituciones tienen nombres oficiales en chino y en inglés —es esta una forma de visibilizarse de cara al exterior y a los no versados en la lengua o los caracteres chinos—. Y, del mismo modo, es frecuente encontrar rotulación en inglés en las ciudades, en grandes almacenes y en muchos lugares. Si lo pensamos, en Europa ocurría hace no mucho otro tanto de lo mismo: el latín, sin ser una lengua hablada, desempeñaba muchos roles en la vida diaria, en el comercio, en la ciencia, la religión, etc. De este mismo modo, es habitual en China que películas, videojuegos, etc., se provean desde el principio de una denominación en inglés, que muchas veces puede divergir bastante de la versión en chino. En esta tesis, por ejemplo, se habla de productos modernos inspirados en la novela clásica china *El Viaje al Oeste*. Así, se habla de la película *Journey to the West: Conquering the Demons* (2013), con su título oficial, más

pertinente habida cuenta de que no existe todavía la traducción consolidada de español.

En lo que respecta al uso de los caracteres chinos conviene recordar que estos se originaron a partir de inscripciones en huesos de oráculo. Durante la era feudal hasta los tiempos contemporáneos, se utilizó el sistema 繁体字 (pinyin<sup>2</sup>: fan ti zi), conocido como el chino tradicional o caracteres de forma compleja. En 1949, con la fundación de la República Popular China, se estableció la Asociación de Reforma del Carácter Chino, que inició el movimiento de clasificación y simplificación de los caracteres chinos. Desde 1955, con el fin de reducir la tasa de analfabetismo y la dificultad del aprendizaje de los caracteres chinos, se han reformado y simplificado tanto la expresión del idioma chino como la forma de escritura de los caracteres chinos. Por lo tanto, hoy en día, los chinos usan 简体字 (pinyin: jian ti zi), el chino simplificado en el uso diario, la enseñanza, así como las ocasiones oficiales, mientras que en algunas zonas de China como Hong Kong, Macao y Taiwan siguen utilizando el chino tradicional. En el presente trabajo, también utilizamos el chino simplificado como manera unificada para citar los caracteres chinos.

Además, normalmente los nombres chinos están compuestos por dos o tres caracteres: un apellido y un nombre o dos nombres. También existen nombres de cuatro caracteres en algunos casos especiales. Debido a los diferentes usos entre las formas de citar nombres propios entre el chino y las lenguas occidentales, hemos considerado adecuado adaptar la citación de nombres. Para facilitar la lectura y la distinción entre el apellido y el nombre de los autores chinos mencionados en el presente trabajo, se ha procedido de la siguiente manera: cuando se menciona un autor oriental, el apellido completo y la primera letra del nombre de pila se escriben en mayúscula. Para los títulos de obras o topónimos chinos se ha incluido la traducción reconocida. En el caso de algunos libros antiguos del chino clásico sin traducción moderna se han incluido las traducciones de la propia autora. Asimismo, las citas literales del chino

---

<sup>2</sup> Pinyin (en chino: 拼音): el sistema de deletreo del chino y al sistema oficial de transcripción fonética del chino mandarín.

también han sido vertidas por la autora de esta tesis. Por lo demás, se han seguido las normas de citación APA (edición 6).

### **1.5 Estructura del trabajo**

En este apartado se explica la organización del trabajo compuesto por seis capítulos.

El primer capítulo introductorio alude al tema objeto de estudio y su relevancia, además de explicar los objetivos y la metodología seguida.

El marco teórico se desgana en el segundo capítulo que ofrece, en primer lugar, una aproximación a los términos «mito» y «mitología», y explica cómo se ha desarrollado la mitología tanto occidental como china desde una perspectiva cronológica. Asimismo, se exponen en este capítulo los enfoques teóricos aplicados en el trabajo y sus principales conceptos fundamentados, sobre todo, en las teorías de la etnología cultural de Mircea Eliade, en la mitología comparada, así como en la mitocrítica cultural.

El tercer capítulo ofrece una panorámica de los mitos cosmogónicos nórdicos y chinos. Para ello es necesario abordar una definición para los conceptos de mito y cosmogonía, que entrañan complejidad debido a los dispares enfoques de los que han sido objeto; y posteriormente se introducen los mitos nórdicos y chinos explicando las fuentes, las clasificaciones y sus características.

El análisis comparativo de la cosmogonía nórdica y china a través de la creación del mundo y de la humanidad se expone en el cuarto capítulo, lo que incluye una reflexión sobre el origen del universo, el nacimiento de la humanidad, el concepto del espacio y del tiempo de los humanos primitivos y la manifestación de estos mitos en los fenómenos culturales.

En el quinto capítulo se presenta de nuevo un análisis comparativo, en este caso, de la genealogía mitológica nórdica y china, donde se trata de presentar las genealogías de las familias divinas de los dos mitos. Además se ofrece un estudio sobre las características y las funciones de las deidades, héroes, así como de las figuras femeninas de las dos mitologías siguiendo la propuesta del antropólogo francés

Georges Dumézil basado en un modelo trifuncional.

En el sexto y último capítulo se examinan la función e influencia de los mitos nórdicos y chinos en la sociedad moderna. En este apartado, ateniéndonos a los postulados de la mitocrítica cultural, pretendemos interpretar la presencia de los mitos en la sociedad moderna a través de ejemplos concretos de diversas adaptaciones artísticas relevantes. Finalmente, se cierra el trabajo con unas conclusiones finales seguido de la bibliografía empleada y los anexos, que incluyen índices alfabéticos de los nombres propios de la mitología germánica y china con el fin de facilitar la comprensión o consulta de los lectores.





## CAPÍTULO II. MARCO TEÓRICO

### 2.1 Sobre los términos «mito» y «mitología»

El mito existe en casi todas las culturas y países. No solo forma parte insoslayable de las culturas más antiguas, sino que también refleja el pensamiento mítico y la cosmovisión de los hombres primitivos; además, ejerce una gran influencia sobre la ideología, política y psicología de los pueblos. Ante todo, es necesario explicar que el término «mitología», que discutiremos a continuación, es una palabra ambigua, que tiene dos acepciones claramente distintas. De acuerdo con el estudioso Carlos García Gual (1987: 22), la mitología puede significar «colección de los mitos» refiriéndose con ello a la compilación de los relatos que explican el origen del mundo de una determinada cultura o bien «explicación de los mitos», que alude a los estudios que tratan de dar un significado a dichos relatos. La palabra mitología proviene del latín *mythologiā* y esta, a su vez, del griego *μυθολογία*. La raíz griega del verbo λέγω (*légo*) y el sustantivo λόγος (*lógos*) significan tanto «reunir, recoger» como «decir, hablar», por lo tanto, según el *DRAE* (*Diccionario Real Academia Española, sub voce*) la mitología se refiere, por un lado, al conjunto de los mitos, especialmente las culturas griega y romana, y, por otro lado, al estudio y la explicación de los mitos.<sup>3</sup> Aproximadamente estos mismos dos valores tiene el cognado en otras de las lenguas occidentales modernas. Así, el inglés *mythology* se refiere a la exposición e interpretación de los mitos (documentado a comienzos del siglo XV) y al cuerpo o conjunto de mitos (acepción atestiguada en 1781).<sup>4</sup>

El término griego *logos*, el más transparente de los dos en su filiación, se remonta a una raíz indoeuropea, también presente en alemán *lesen* (leer), *auslesen* (seleccionar)

---

<sup>3</sup> *Vid.* Diccionario de la Real Academia Española, *sub voce* «mitología». En la definición de la Real Academia no puede pasarse por alto un cierto sesgo eurocéntrico mediterráneo, ya que relega a un segundo plano conjuntos de mitos comparables a los grecorromanos, como los nórdicos, los mesopotámicos, los hindúes, etc. Algunos de estos mitos son anteriores o subyacen a los griegos, como son los elementos mesopotámicos, necesarios para comprender figuras como Atenea (con un antecedente directo en la Astarté levantina) y otras muchas.

<sup>4</sup> *Vid.* *Online Etymology Dictionary*. *Sub voce* «mythology».

o en el término español *recolectar*, de origen latino. Por su parte, el griego *mythos* parece derivar de un término pregregio (Beekes, 2016) y, por tanto, podría remitirnos a los fecundos sustratos y adstratos del Levante mediterráneo, tan relevantes en la cristalización de la civilización helena. Como afirma G. S. Kirk (1973), los  $\mu\theta\omicron\varsigma$  griegos significan precisamente una narración: relatos, historias o argumentos, mientras que la palabra *mythology* puede denotar ya el estudio de los mitos. En palabras de García Gual: «Un mito está, por lo tanto, inserto en un entramado mítico; es una pieza en el sistema que forma una mitología» (2004: 24-25).

La mitología siempre ha sido una disciplina interdisciplinar y dinámica. En Occidente, el estudio mitológico se remonta a la época de la Antigua Grecia, mientras que en Oriente se caracteriza por su aparición retrasada, de modo que cabe preguntarse, ¿cómo se estudian los mitos en la cultura occidental y oriental? ¿Aplican los mismos métodos de investigación? ¿Qué influencia tienen las metodologías para la mitología moderna? Para solucionar dichas cuestiones ofrecemos en el siguiente apartado un resumen de los principales enfoques sobre el origen y desarrollo de la mitología tanto occidental como oriental y señalaremos las disquisiciones más relevantes en torno al mito y su influencia sobre los estudios contemporáneos de mitología. La panorámica que se ofrece ha de ser necesariamente sucinta, pues, de lo contrario, desbordaríamos los límites y objetivos de este trabajo.

### **2.1.1 El desarrollo de la mitología occidental**

La mitología en Occidente ha experimentado un largo desarrollo histórico, que se remota a la época de la Antigua Grecia. En esa época, los eruditos ya empezaron a estudiar e interpretar los mitos, así como sus funciones. Durante el siglo XIX, gracias al avance de la ciencia y de la lingüística, el estudio mitológico comenzó a incluir otros enfoques como la antropología, la biología, la religión, etc. En el siglo XXI, bajo la influencia de la tecnología y la digitalización de las artes, las creaciones audiovisuales están acaparando el interés del estudio mitológico. Por lo tanto, a continuación repasaremos de forma cronológica la mitología occidental y sus teorías más destacadas.

### 2.1.1.1 Sobre el concepto de «mito» en la Antigua Grecia

¿Qué es un mito? Podemos encontrar numerosas definiciones en las obras mitológicas y distintas teorías en esta época. Brevemente podemos decir que los mitos son los relatos tradicionales de acontecimientos prodigiosos o seres sobrenaturales de la época primitiva, que reflejan el conocimiento y la visión cosmogónicas de nuestros antepasados. Los mitos no solo son el resultado cultural de las creencias antiguas, sino que siguen formando parte imprescindible del desarrollo de las naciones y sus respectivas culturas. En Occidente, la mitología ha experimentado un largo desarrollo histórico. El estudio de los mitos se remonta al período de la Antigua Grecia. Por su importancia conviene mencionar, en primer lugar, la corriente del *euhemerismo*, una de las escuelas que se ha ocupado de este tema. El término proviene de Euhemerus (300 a.C.), sabio griego que examinó la mitología popular en la historia y afirmó que los dioses surgieron a partir de héroes o conquistadores que, con el tiempo, fueron deificados por los hombres por la admiración que despertaban sus hazañas. Como afirma el filólogo ruso Eleazar M. Meletinski, el euhemerismo «veía en las figuras míticas a personajes históricos divinizados» (2011: 11). En otros términos, los mitos surgen, en realidad, de una historia transformada y elaborada.

Es necesario especificar que la teoría de Euhemerus está arraigada en la llamada *apoteosis*, que significa la deificación o divinización de los seres humanos. En numerosas culturas, los reyes o emperadores han sido exaltados como seres divinos. En algunos casos, incluso después de su muerte, ellos seguían gobernando como si estuvieran vivos, porque habían sido divinizados como seres inmortales. Los mitos están estrechamente vinculados a la historia, por lo tanto, los estudiosos de la Antigüedad intentaban revelar la esencia de los mitos desde la perspectiva histórica. Dicho fenómeno no solo existe en Occidente, sino también en Oriente. El famoso sinólogo y orientalista francés Henri Maspero afirma que:

Los eruditos chinos siempre han usado un solo método para explicar las leyendas, que es el método de la escuela «Évhémère». Para encontrar el núcleo de la historia en los mitos,

han excluido los elementos extraños e irreconocibles, pero preservaron lo más simple y esencial: Dioses y los héroes se convierten en los santos reyes y sabios, mientras que los monstruos se transforman en los reyes rebeldes o traidores (1939: 1).<sup>5</sup>

Durante la época de la Antigua Grecia se desarrolló también otra escuela que estudiaba los mitos, la llamada *Alegoría* (del griego *ἀλληγορία*). Los alegóricos fundamentan su teoría en que el fenómeno natural es la base del mito, de forma que la ética y las ideas abstractas están recubiertas por una capa mítica. Es decir, la esencia de los mitos consiste en la exégesis de los fenómenos naturales. Su representante más notable fue Teágenes de Regio, pensador griego que vivió a finales del siglo VI a.C. Este señaló que las epopeyas como *La Ilíada* no cuentan simplemente un conflicto entre deidades, sino que transmiten la verdad más elevada de la esencia del universo de forma culta: la guerra entre el calor y el frío, entre el agua y el fuego, entre la sequedad y la humedad, etc. Homero expresó poéticamente estos conflictos naturales en forma de guerras de oráculo: Apolo simboliza el fuego, Poseidón representa el agua y Artemis es la luna, entre otros ejemplos. Por lo tanto, los alegóricos, partiendo de una actitud racionalista, creen que la base de los mitos radica en los principios naturales abstractos o en principios psicológicos y éticos. Y Teágenes de Regio, según García Gual, «fue el pensador de la Antigüedad más emblemático en enarbolar este tipo de interpretación. Está considerado como el creador de la interpretación alegorista de los mitos» (1987: 48). Cabe señalar que las ideas alegóricas ejercieron una gran influencia en Platón, Aristóteles y Empédocles, así como en las teorías mitológicas del siglo XIX.

### **2.1.1.2 Los estudios de mitología en el siglo XVIII y principios del XIX**

A partir del siglo XVIII, el estudio de los mitos comenzó a desarrollarse de forma sistemática por lo que ya puede hablarse de una «mitología» con criterios científicos

---

<sup>5</sup> Traducción de la autora desde la versión china 《书经中的神话》. La versión original en francés: «Légendes Mythologiques dans le Chou king», en: *Journal Asiatique*, CCIV, 1924: 1-100.

modernos. Esta llegaría a su apogeo a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. El filósofo y humanista italiano Giambattista Vico en su obra *Principios de ciencia nueva* (1725) analizó sistemáticamente el origen de los mitos. Según él (1941, edición consultada), la imaginación es uno de los elementos más importantes para la creación del mito, aunque no es el único. Para los primitivos, antes de la imaginación está el miedo a las cosas desconocidas. Por lo tanto, el miedo y la apoteosis han sido factores imprescindibles para el desarrollo de los mitos.

#### (1) Aproximación clásica

Desde finales del siglo XVIII hasta principios del siglo XIX y bajo la influencia de la Revolución Francesa, los valores de libertad e igualdad, así como la corriente del idealismo marcaron las sociedades de este período. La decepción e insatisfacción que surgieron como consecuencia del desarrollo del capitalismo, así como la tendencia antirracionalista en tanto que oposición al período ilustrado dieron origen al movimiento del Romanticismo en el campo del arte y la ciencia.

Rompiendo las fronteras del racionalismo y negando que el mito fuese un producto de ignorancia primitiva, los románticos alemanes estudiaron la cultura popular ahondando en mitos, leyendas, cuentos, baladas, poemas y otros géneros afines arraigados en el pueblo para descubrir la esencia romántica y la cultura nacional.

Para los románticos, el mito se convirtió en fuente de verdad: ahora se percibe como una forma de relato y de pensamiento que refleja un tipo de sabiduría profunda y una forma de sentir sublime que no se puede explicar desde el cristianismo o el racionalismo (Prat Ferrer, 2008: 55).

En este ambiente histórico romántico, nació la escuela mitológica clásica iniciada por los hermanos Grimm (Jacob y Wilhelm Grimm). Animados por Clemens Brentano, comenzaron a coleccionar cuentos populares de tradición oral que localizaron en antiguos manuscritos alemanes y muchos otros los recogieron de informantes.

Después de la primera edición de los *Cuentos de la infancia y del hogar* (título original alemán: *Kinder-und Hausmärchen*) de 1812, los hermanos se centraron en recopilar leyendas y sagas (*Leyendas germánicas/ Deutsche Sagen*, 1818; *Mitología germánica/Deutsche Mythologie*, 1835), convencidos de que así podrían reconstruir la mitología germánica. Para los Grimm, «el mito auténtico vive aún sumergido en los cuentos y en las epopeyas de cada país, con lo que se enfrentan a la unidad original del mito de la teoría mística» (Aína Maurel, 2012: 40).

Además de los Grimm, hubo muchos otros románticos fascinados por los relatos mitológicos. Por ejemplo, hemos de destacar al filósofo alemán Friedrich Schelling, el cual estableció un sistema metafísico donde analizaba la relación de la historia y el mito. En su *Sistema del idealismo transcendental* (1800), señala que la filosofía, junto con otras corrientes aisladas vuelven a fluir al océano universal de la poesía del que habían partido. Para esa confluencia entre filosofía y otras ciencias, la mitología sirve como miembro intermedio de tal retorno (2005). Además de Schelling, el filósofo e intelectual alemán Friedrich Schlegel es otra figura importante que cabe mencionar. En su ensayo «Discurso sobre la mitología» (título original alemán: «Rede über die Mythologie») (1800), Schlegel afirmó que una «nueva mitología sólo puede surgir de las profundidades más hondas del espíritu» (1958: 79), como una suerte de superobra elaborada que comprendería todas las demás. Consideraba que era necesario buscar un nuevo recipiente para la poesía primigenia y genuina, que debía emanar del idealismo con su anhelo por la infinitud y la búsqueda del origen.

Otro autor que propuso también una nueva mitología es el filósofo y poeta alemán Johann Gottfried Herder; en realidad, no habla de una nueva mitología, sino de una nueva utilización de la mitología. En su ensayo «De la nueva utilización de la mitología» (título original alemán: «Vom neuern Gebrauch der Mythologie») (1767), se pregunta qué sentido tiene la mitología y qué relación tiene con la literatura. Las ideas de Herder las resume Arno Gimber de la siguiente manera: «Herder pide un estudio de la mitología clásica, no para utilizarla tal cual en la propia literatura, sino

para ver su funcionamiento y adaptarlo a la literatura actual. Y aquí está ya la base de la nueva mitología» (2010: 41).

Otro representante de la mitología clásica es Georg Friedrich Phillip von Hardenberg, conocido como Novalis, que presenta un idealismo mágico e intenta crear mitos modernos a base de materiales modernos. Para Novalis la sede del alma está donde se encuentran el mundo interno y el externo (*apud* Prat Ferrer, 2008: 56). Por su parte, el filólogo y arqueólogo alemán Georg Friedrich Cruzer se dedicó a investigar la dimensión simbólica de los mitos y, finalmente, no podemos olvidar la importantísima contribución del compositor alemán Richard Wagner que hibridó la mitología con otras manifestaciones artísticas como el teatro, la música y la poesía, dando lugar a un nuevo concepto operístico que se conoce como *Gesamtkunstwerk* (Obra de arte total). «The gravitational centre of Richard Wagner's monumental opera cycle, *The Ring of the Nibelung*, composed between 1848 and 1876, is the myth of Siegfried» (Ortiz-de-Urbina, 2020: 18). *El Cantar de los Nibelungos*, historia fabulosa del héroe Sigfrido, ha sido adaptado desde la mitología nórdica y lo volveremos a mencionar en los siguientes capítulos.

## (2) Aproximación naturalista

En el siglo XIX afloró el período de lingüística comparativa entre algunas de las lenguas de la India y las lenguas de Europa. Los estudiosos descubrieron que el sánscrito de la India antigua, junto con el griego, el latín y los principales idiomas de la Europa moderna pertenecen a la misma familia lingüística, a saber, la familia de lenguas indoeuropeas. Este nuevo descubrimiento lingüístico también dio nueva vida a la investigación mitológica. Los mitólogos utilizaron los métodos de investigación de la lingüística histórica comparativa para explicar el fenómeno de la mitología. De este período destaca el filósofo y folclorista alemán Adalbert Kuhn, creador de la mitología comparada, así como el historiador alemán Friedrich Max Müller, quien ha sido considerado también como uno de los fundadores de la mitología comparada.

Basándose en la teoría lingüística, Müller estableció relaciones entre los mitos, la naturaleza y la lingüística. Según él (1982), la mitología es, esencialmente, un modo de discurso que se inserta en los procesos de conformación del habla y de la comunicación, el cual tiene su origen en la experiencia de asombro del hombre primitivo ante los grandes fenómenos cósmicos. De allí propone su famosa teoría de «la enfermedad del lenguaje», según la cual el mito proviene de un mal uso o una expresión inadecuada del lenguaje humano. Por ejemplo, los grandes fenómenos naturales, tales como el sol, su calor y su energía provocan que los primitivos los describan con la palabra «luz» o «pureza» y más adelante lo transforman en «grandeza» o «sagrado». En otros términos, los seres humanos primitivos disponían de un lenguaje limitado, por lo que no eran capaces de describir fenómenos naturales tan complejos. Por lo tanto, los dioses o las deidades han sido originalmente los nombres de tales fenómenos naturales, y estos sustantivos han sido malinterpretados, deificados y personificados a lo largo del desarrollo histórico.

De este modo, los elementos del mundo físico evolucionan hacia un nivel espiritual y mitológico; los mitos son el resultado del lenguaje y de la prístina experiencia de los fenómenos naturales. Como afirma Müller:

La mitología no es más que un dialecto, una antigua forma del lenguaje. La mitología se refiere, sobre todo, a la naturaleza, y, muy particularmente, dentro de este dominio, a aquellos fenómenos que parecen tener el carácter de la ley y el orden, que parecen llevar el sello de un poder y de una sabiduría superior; pero era aplicable a toda cosa: nada es excluido de la expresión mitológica; ni la moral, ni la filosofía, ni la historia, ni la religión se han sustraído a la magia de esa antigua sibila. Pero la mitología no es la filosofía, ni la historia, ni la religión, ni la ética. Es, para usar una expresión escolástica, un *quale* y no un *quid*, una forma, y no algo sustancial. Esa forma, como la poesía, la escultura y la pintura, era aplicable a casi todo lo que el mundo antiguo podía admirar o adorar (Müller, 1982: 123).



Sin embargo, la teoría de Müller ha dado lugar a bastante polémica. Como advierte Durkheim: «la idea es admitida por numerosos estudiosos para los que el lenguaje no tiene el papel preponderante que le atribuye Max Müller» (1982: 72). Para el estudio de la mitología es inaceptable confiar únicamente en el sistema lingüístico, sino que ha de otorgarse importancia a otros factores como los rituales, las tradiciones y la geografía. Además, tomar el mito como mero reflejo de la naturaleza es, sin duda, una visión unilateral; la mitología es un proceso dinámico en permanente evolución. La mitología comparada de Max Müller está arraigada en la comparación de los lenguajes. Según él, el mito es una especie de enfermedad del lenguaje, es decir, nuestros antepasados, ante los fenómenos naturales como el trueno, el relámpago o el terremoto, no son capaces de describirlos adecuadamente con su lenguaje primitivo, y empiezan a denominarlos con un vocabulario limitado, y así nacen los mitos fabulosos por la tergiversación del lenguaje. Sin embargo, esta teoría tiene limitaciones lingüísticas y no es aplicable a todos los mitos.

Lo problemático de esta interpretación es que el uso de etimologías para desentrañar el significado de los mitos, en ocasiones ha resultado muy forzada. En la búsqueda de explicaciones por medio del origen de las palabras, de su estructura morfológica, podemos llegar a asociar palabras entre sí que, si bien pueden tener una gran similitud gramática y morfológica, puede resultar simplemente una feliz coincidencia (Moreno, 2017: 8).

### (3) Aproximación etnológica cultural

En lo que respecta al siglo XIX es fundamental reconocer el gran avance que supuso para la ciencia humana la teoría de la evolución biológica de Darwin. Basándose en esta teoría y bajo la influencia de los grandes descubrimientos antropológicos y arqueológicos, los investigadores postularon que los mitos también son un fenómeno constituyente del proceso de la evolución humana. Tales acontecimientos provocaron

que a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del XX surgieran nuevas corrientes fundamentadas en enfoques como el naturalismo, la psicología, el estructuralismo, la filosofía, así como la etnología cultural.

Entre estos enfoques destaca sobremanera el de la etnología cultural, por ser el germen de otras teorías y aproximaciones. Algunos de sus representantes más notables son Edward Burnett Tylor, H. Spenser, Joseph Campbell, T. G. Frazer, B. K. Malinowski, Mircea Eliade y Andrew Lang. A diferencia de otras corrientes, la etnología cultural no solo se limita al estudio de una nación determinada o a algún período histórico específico, sino que abarca diferentes mitos étnicos e históricos y abre el camino para la investigación comparativa en una amplia gama de la mitología. Además, en vez de aplicar la teoría de «la enfermedad del lenguaje» o «la fuerza de los fenómenos naturales», presta más atención a la observación de ideas, ideologías, creencias y costumbres de diferentes naciones y regiones empleándolos como la base teórica para explicar los mitos.

La figura representante, E. B. Tylor, pionero en la antropología, propuso la teoría del «animismo» en su famoso ensayo *Cultura primitiva* (1871) donde analiza los mitos y otros fenómenos culturales. La esencia del animismo se explica del siguiente modo: cualquier elemento del mundo natural está dotado de alma o de consciencia propia. Según Tylor los cuerpos celestes (el sol, la luna), el viento, el arco iris, las enfermedades, la muerte, así como la noche, todos estos fenómenos naturales poseen un sentido sagrado y mitológico para los pueblos primitivos.

It is habitually found that the theory of Animism divides into two great dogmas, forming parts of one consistent doctrine; first, concerning souls of individual creatures, capable of continued existence after the death or destruction of the body; second, concerning other spirits, upward to the rank of powerful deities. Spiritual beings are held to affect or control the events of the material world, and man's life here and hereafter; and it being considered that they hold intercourse with men, and receive pleasure or displeasure from human actions [...] (Tylor, 1920: 426-427).

Partiendo de dicha teoría, Tylor propone una gran cantidad de ejemplos de varias regiones y de diferentes aspectos para explicar la existencia eterna del «alma» de todas las criaturas. Sugiere que en los ritos funerarios de muchas naciones primitivas la familia del difunto deja en su ataúd los objetos que le gustaron en vida como libros y ropa para que los pueda usar en el otro mundo en su siguiente vida. Por ejemplo, en la mitología nórdica, los soldados que mueren en la guerra y las personas que fallecen por un crimen tienen diferentes destinos, es decir, para algunos pueblos, la clase social se mantiene después de la muerte. En China se practica la adoración a los antepasados fallecidos: la gente cree que el alma de los familiares fallecidos podría proteger la vida de las generaciones futuras. Tylor también postuló que el alma de los animales es inmortal, que es el origen de los tótems y que explica la adoración por los animales de algunos pueblos primitivos.

La teoría de Tylor ha sido de enorme influencia sobre los estudios posteriores. Más tarde el filósofo francés Lucien Lévy-Bruhl, basándose en los resultados de Tylor y los estudios antropológicos, propuso su famosa teoría de la «ley de participación», que sostiene que las personas con una mentalidad primitiva creen que, de alguna manera, existe una «participación» entre los individuos y los objetos miembros de una representación colectiva (Lévy-Bruhl, 2009). El crítico y folclorista escocés Andrew Lang, en su importante obra *Modern Mythology* (1897), criticó las ideas de la mitología naturalista proponiendo que el lenguaje es la fuente del mito, pero no su origen, los pueblos civilizados son capaces de romper la frontera del lenguaje.

Influido por E. B. Tylor, el escocés James George Frazer descubrió su pasión por la antropología a partir de la cual desarrolló su célebre ensayo *The Golden Bough* (1890), que sirvió de inspiración a otros autores como Malinowski, Wittgenstein o Freud.

Aparte de los autores mencionados, cabe destacar también a una figura muy significativa para el presente trabajo, que es el filósofo e historiador rumano Mircea Eliade, uno de los fundadores del estudio moderno de las religiones y de los mitos. A partir de una visión comparativa de las religiones, Eliade elabora un estudio

comparativo de los mitos primitivos y descubre relaciones de proximidad entre diferentes culturas y mitologías. Además, trae a escena concepciones cruciales para su estudio como «lo sagrado», la «hierofanía» y el «homo religiosus». De este modo las teorías etnológicas y antropológicas posibilitan la reconstrucción de una *protomitología*, que ayudaría a explicar el desarrollo de culturas mitológicas geográficamente alejadas. Por lo tanto, para nuestro análisis, la etnología cultural, que estudia el mito considerándolo parte fundamental del conjunto de creencias de una sociedad en particular y en relación con las otras partes, es el primer enfoque teórico que se emplea.

Por último, abordamos de forma escueta dos figuras importantes: el funcionalista Bronislaw Kasper Malinowski y el antropólogo, filósofo y etnólogo francés Claude Lévi-Strauss. Con la llegada del siglo XX, el estudio de la etnología cultural se diversificó y de esa forma surgieron diferentes tendencias. Entre ellos cabe citar a B. K. Malinowski, como representante de la escuela funcionalista, que pone su foco de investigación en la función de la mitología. Insiste en que el mito debe estar arraigado en la sociedad. La existencia del mito no es para satisfacer algún tipo de explicación científica, sino para satisfacer las necesidades reales de una fuerte creencia, una ética y un orden social. Su teoría nos ayuda a analizar la relación del mito y el hombre primitivo en la sociedad humana, como indica el propio autor:

El mito, tal como existe en una comunidad salvaje, o sea, en su vívida forma primitiva, no es únicamente una narración que se cuente, sino una realidad que se vive. No es de la naturaleza de la ficción, del modo como podemos leer hoy una novela, sino que es una realidad viva que se cree aconteció una vez en los tiempos más remotos y que desde entonces ha venido influyendo en el mundo y los destinos humanos (1985: 36).

Por lo tanto, es evidente que para los seres humanos primitivos, el mito cuenta con un gran sentido de la realidad al ofrecer un modelo de normas capaces de configurar el comportamiento de los miembros de una sociedad. En cuanto a las funciones del mito,

cabe destacar también al filólogo francés Georges Dumézil, que estableció un sistema trifuncional jerarquizado y fundamentado en la peculiar estructura de los pueblos protoindoeuropeos, a saber, el grupo que ejerce la autoridad o soberanía, el grupo de la guerra vinculado a la fuerza y el grupo asociado a la fecundidad o productividad. En su obra *Los dioses soberanos de los indoeuropeos* (1999), el autor introdujo la teoría trifuncional basándose en la mitología clásica, en la nórdica, así como en la hindú e iraní. Volveremos a traer a colación esta teoría y su confluencia con los mitos nórdicos en el capítulo siguiente.

Lévi-Strauss, influido por los estudios de lingüística, se dedicó al estudio de la mitología con el propósito de explorar la estructura general del mito. Lo que él persigue es desvelar la estructura general y esencial desde los patrones mitológicos y los aplica no solo en la antropología sino también en el nivel de la etnología ortodoxa. Por lo tanto, para Lévi-Strauss (1978) la mitología está estrechamente vinculada al lenguaje. El lenguaje es el punto de partida de la mitología, y la mitología nace desde su origen lingüístico. Es decir, la mitología subraya el aspecto del sentido y del significado que también está profundamente presente en el lenguaje.

Resumiendo lo que hemos presentado, la escuela de etnología cultural afirma primero la relación entre el mito y la vida y el pensamiento de los pueblos primitivos, y amplía el alcance de su investigación de los pueblos indoeuropeos hacia todo el mundo. Al mismo tiempo, presta atención al papel de la historia, toma los pensamientos, creencias y costumbres de la historia humana como base para explicar los mitos y explorar la esencia de estos. Sin embargo, debemos reconocer que la etnología cultural tiene ciertas limitaciones, por ejemplo, divide las culturas primitivas en culturas civilizadas (principalmente las de las regiones europeas) y culturas no civilizadas, lo cual sin duda revela un supremacismo cultural desde la mirada del centralismo occidental.

En los siguientes capítulos veremos que las teorías de la etnología cultural y la antropología se exportaron a China a principios del siglo XX y fueron aceptadas por

los primeros intelectuales y mitólogos y utilizadas en el análisis de la mitología china. Podemos, por tanto, afirmar que cuando comenzaron los estudios de la mitología china ya se conocía la teoría antropológica.

#### (4) Aproximación psicoanalítica

El psicoanálisis fundado por el médico austríaco Sigmund Freud se ha convertido en un método cada vez más utilizado para la estudiar la mitología. En el apartado anterior se aludió a la importancia de la psicología dentro de los nuevos enfoques planteados bajo el paraguas de la etnología cultural. No obstante, Freud instituye y sistematiza una nueva rama de conocimiento de tal potencia, también en su implicación mitológica, que merece que se le dedique un apartado independiente. Al referirnos al psicoanálisis, cabe mencionar al fundador, Sigmund Freud, pero también a su delfín Carl Gustav Jung. Freud buscaba descifrar el enigma de la vida y del desarrollo humano centrándose en indagar la sexualidad humana y el simbolismo del sueño (*La interpretación de los sueños*, 1900), donde indica que los sueños son las imágenes involuntarias de los seres humanos. «Los mitos, de acuerdo con el punto de vista de Freud, son sueños de orden psicológico. Los mitos, por así decirlo, son sueños públicos; los sueños son mitos privados» (cit. en Campbell, 1994: 23).

Para nuestro propósito resulta más útil la teoría de C. G. Jung, que rompió con su maestro y fundó la psicología analítica. Las teorías sobre el *inconsciente colectivo*, el *arquetipo* y los tipos de personalidad propuestas por él tuvieron un gran impacto en la psicología, la filosofía, la sociología, la mitología e incluso en la antropología. Según Jung, existe una inconsciencia colectiva en toda la raza humana, que es innata e intuitiva como algunas intuiciones de los animales. Es decir, los seres humanos nacen con una memoria interna.

Un estrato en cierta medida superficial de lo inconsciente es, sin duda, personal. Lo llamamos *inconsciente personal*. Pero ese estrato descansa sobre otro más profundo que no se origina en la experiencia y la adquisición personal, sino que es innato: lo llamado

*inconsciente colectivo*. He elegido la expresión «colectivo» porque este inconsciente no es de naturaleza individual sino universal [...] (Jung, 1970: 10).

Siendo el contenido y la forma de expresión del consciente colectivo, el *arquetipo* es otro concepto importante de la teoría junguiana. Cuando habla de la relación entre el mito y el arquetipo, Jung señala que el concepto arquetipo puede aplicarse directamente a las representaciones colectivas y representa entonces un dato psíquico todavía inmediato (1970: 11). El arquetipo es la expresión del inconsciente colectivo, como ya hemos visto, el inconsciente colectivo es una existencia interna y universal, por lo tanto, el arquetipo se convierte en su manifestación externa, por lo que el arquetipo aparece en el mito, los cuentos y las leyendas. Solo a través de estos arquetipos podemos entrar en lo interior para explorar la esencia del inconsciente colectivo. «Solo es válido lo que viene del interior y no es verificable» (1970: 71). Para la psicología, el mundo interior es siempre el foco de investigación. Según Sabel Gabaldón (2000), los mitos hablan a los hombres, no del mundo externo, sino del mundo interno, no de realidades sino de fantasías, así como de los deseos y las angustias con ellos relacionados.

### **2.1.1.3 La mitología en la época contemporánea**

Con la llegada del siglo XXI, la mitología ha adquirido un nuevo desarrollo. Los enfoques de los mitólogos más representativos de Europa, América y Asia Oriental presentan las siguientes características: algunas perspectivas y métodos de investigación tradicionales aún mantienen una gran vitalidad, al mismo tiempo, surgen muchas reflexiones, nuevas perspectivas y métodos teóricos. Aquí introducimos de forma reducida a algunos estudiosos significativos de nuestra época. El filósofo y semiólogo francés Roland Barthes, influido por los lingüistas Ferdinand de Saussure, Émile Benveniste y el antropólogo Claude Lévi-Strauss, estructura el mito en un marco semiológico. Según Barthes, el mito no puede definirse ni por su objeto ni por su materia, puesto que cualquier materia puede ser dotada

arbitrariamente de significación, por lo tanto, el mito es un habla, que esencialmente trata de un mensaje, un mensaje que se puede expresar de diversas formas: en el cine, la literatura, el deporte, la publicidad, etc. Porque para él lo específico del mito consiste en transformar el sentido en forma (Barthes, 1999: 108), es decir, escapando del territorio de lenguaje, el mito se ha convertido en una forma determinada de expresión mítica, se trata de «una forma de lenguaje y un modo de significar» (Prat Ferrer, 2010: 20). En dicho proceso, Barthes establece el esquema tridimensional del mito: el significante, el significado y el signo. De esa forma nos ofrece una perspectiva semiológica nueva para la mitología.

Otra figura que cabe mencionar es el antropólogo, mitólogo y crítico francés Gilbert Durand, quien, sobre la base de sus estudios de la simbología y el imaginario, fundó la teoría mitocrítica. Para Durand la simbolización está articulada en todos los mitos. «Dicho de otra manera: todo mito lleva una carga simbólica susceptible de formar parte de una nomenclatura.» (Losada, 2013b: 9). Sobre la base de la mitocrítica Durand desarrolla también el concepto de «mitoanálisis». De hecho, la metodología mitoanalítica parte de la mitocrítica ampliando su esquema y no solo se centra en el análisis de los textos literarios, sino que también estudia todo el conjunto de las obras culturales, por ejemplo, cine, teatro, videojuego, danza, entre otros. Se trata de un deslizamiento, que

consiste en aplicar los métodos que hemos elaborado para el análisis de un texto a un campo más amplio, el de las prácticas sociales, el de las instituciones, el de los monumentos e incluso el de los documentos. Dicho de otro modo, pasar del texto literario a todos los contextos que lo bañan (Durand, 2003: 171).

La teoría durandiana ejerce una gran influencia sobre el crítico español José Manuel Losada, que ha propuesto el concepto de «mitocrítica cultural», uno de los focos teóricos para nuestro análisis.

Mientras que la mitología del siglo XIX se caracterizaba por el estudio del origen de



los mitos, a partir del siglo XX y en el siglo XXI el enfoque cambia hacia el estudio de la evolución y la función de los mitos. Entre las nuevas perspectivas teóricas destaca el filólogo y académico germano-estadounidense Michael Witzel. A través su estudio de los mitos de la antigua India, Witzel (2012) desarrolló el método de la «mitología comparada histórica». A partir de premisas lingüísticas, antropológicas y arqueológicas, su enfoque mitológico comparativo busca romper las limitaciones anteriores y explicar los orígenes de los mitos en todo el mundo en pro de establecer una mitología de toda unidad orgánica. Aparte de él, el estudioso coreano ZHENG Zaishu (郑在书, 2004c) critica el centralismo occidental e intenta establecer una mitología de la diferencia. A través de sus estudios comparativos de los mitos orientales y occidentales él cree que, en lugar de hablar de la mitología de forma monológica, es necesario establecer una teoría multicultural y dialógica a base de los diferentes niveles y estructuras de los mitos. Asimismo, la relación entre el mito y la ciencia se ha explorado más a fondo: en vez de tomar la mitología como un objeto que obedece a la ciencia, se propone que la mitología y la ciencia están en armonía y son compatibles. Como señala el mitólogo británico Robert A. Segal (2008), la mayor diferencia entre la mitología de los siglos XIX y XX es que los eruditos del siglo XIX consideraban el mito como la contraparte original de la ciencia por lo que serán abandonados por la ciencia; mientras que los eruditos del siglo XX están convencidos de que la ciencia y el mito conviven en armonía y se vinculan estrechamente.

En el siglo XXI el mito se ha convertido en un tema cada vez más abierto y pluralista. El mitólogo estadounidense Joseph Campbell observa que la mitología no sirve para la adulación o halago de los «pueblos», sino para el despertar de los individuos al conocimiento de sí mismos. Por último, citamos las palabras de Roland Barthes que señala el camino de la mitología en la época contemporánea:

Es indudable que el ideologismo y su contrario aun son conductas mágicas, aterrorizadas, ciegas y fascinadas frente al desgarramiento del mundo social. Y a pesar de todo, nuestra búsqueda debe estar encaminada a lograr una reconciliación de lo real y

los hombres, de la descripción y la explicación, del objeto y del saber (Barthes, 1999: 139).

### **2.1.2 Los estudios de mitología china**

Los mitos chinos cuentan con una historia bastante dilatada. Se considera que los mitos chinos alcanzaron una forma consolidada ya en la época primitiva, que se refiere al período antes de la primera dinastía mencionada en los textos, la legendaria dinastía Xia, fundada hacia el siglo XXI a.C. Esa época nebulosa también se conoce como «Era antigua» o «Era del mito». A partir de la aparición de las inscripciones en huesos o caparazón de tortuga de la segunda dinastía, Shang (1600-1046 a.C.), comienza el primer registro de los mitos primitivos, que continúa y se sistematiza en el fecundo y glorioso período Zhou, a caballo entre el segundo y primer milenio a.C. A lo largo del tiempo, se fueron integrando a los mitos otras doctrinas filosóficas y sistemas de creencias, como el taoísmo, el confucianismo y el budismo.

En cuanto a la investigación mitológica china, cabe señalar que, en comparación con Occidente, el estudio mitológico chino con arreglo a los criterios científicos modernos se ha caracterizado por un desarrollo más tardío que en Occidente y, por ende, por la escasez de escritos académicos hasta fecha reciente. Entiéndase cuando hablamos de «criterios científicos modernos» que se trata de una sistematización de los análisis que en Europa se instala sólo a partir del siglo XVIII y sobre todo del siglo XIX; previamente, en Europa estaban vigentes estudios afines dentro del amplio receptáculo de la «retórica» —no confundir con la retórica de la época clásica—, mientras que en China ha existido una tradición de comentario escolástico y exégesis filológica que se remonta al primer milenio antes de Cristo y que, en lo que se refiere a su continuidad en el tiempo, volumen y agudeza de los análisis, bien se puede afirmar que no tiene parangón en el mundo. Por ende, hay que señalar que, por supuesto, China prestó atención a sus mitos en el pasado, pero sólo recientemente ha armonizado el análisis de los métodos y postulados fijados por las corrientes teóricas occidentales. Hablamos, por tanto, no de un descubrimiento mitocrítico, sino de una convergencia con Occidente.

En 1903, el precursor en el moderno estudio de la mitología china JIANG Guanyun<sup>6</sup> (蒋观云) publicó un artículo titulado «Mitos, los personajes de la historia» en el periódico *Xinmin*. En términos generales, se cree que JIANG es la primera persona que utilizó el término «mito» (神话, pinyin<sup>7</sup>: shen hua) e introdujo la palabra en el mundo académico chino. En su artículo, JIANG proponía que los mitos, junto con la historia de una nación, ejercen una gran influencia sobre la ideología del pueblo. La mitología y la historia de una nación dan forma a la identidad nacional de un país, pero de la misma manera, las características de un estado o nación determinan su cultura mitológica y su desarrollo histórico (JIANG Guanyun, 1903). Durante el siglo XIX y la primera mitad del XX, con la decadencia del sistema feudal y los intentos de penetración militar, más o menos exitosos, pero nunca completos, por parte de los países occidentales y de Japón, China se sumió en una gran crisis de guerra y la angustia se apoderó de la sociedad. Por lo tanto, en esta época, mantener la identidad nacional y cultural y el futuro del país se convirtió en un asunto extremadamente importante.

---

<sup>6</sup> Los nombres chinos generalmente se componen de dos o tres, en algunos casos, cuatro caracteres chinos. Debido a las diferencias en la forma de expresión en chino y español, varía también la forma de citar los nombres. Para facilitar la lectura y la distinción entre el apellido y el nombre de los autores chinos citados en el presente trabajo, se ha adoptado el siguiente criterio: cuando se hace la mención de un autor oriental, el apellido completo se escribe en mayúscula y la primera letra del nombre también en mayúscula, por ejemplo, JIANG Guanyun. A menudo se produce cierta confusión porque compiten diferentes formas de presentar los antropónimos chinos en Occidente: para muchas figuras políticas o históricas se mantiene la forma china «apellido-nombre», como en MAO Zedong, HU Jintao, SUN Yat-sen, etc. Pero otras muchas veces, como suele ocurrir con los estudiantes chinos en Europa, se invierte y occidentaliza el orden: «nombre-apellido». En el caso de la autora de este trabajo, su apellido es WEN y su nombre Yue, y, por lo tanto, en China es oficialmente WEN Yue, pero en España a menudo figura como Yue WEN (nombre-apellido). Añaden confusión adicional al asunto la problemática para Japón y Corea, donde el orden «apellido-nombre» mantiene el mismo sistema que en China, pero se altera al llegar a Occidente: el primer ministro de Japón en diciembre de 2021 se nombraba en la prensa española o inglesa como Fumio Kishida. En japonés, en cambio, es Kishida Fumio (apellido-nombre), o, si se quiere dejar claro el patronímico gráficamente, KISHIDA Fumio. Hoy en día en Japón se está optando por dar las versiones en alfabeto latino de forma más fiel a la cultura oriental, por tanto, Kishida Fumio, Seiji Ozawa, etc. Para Japón lo más habitual aún sigue siendo la inversión, y por ello en este trabajo se suele mantener, como en Toshio TAKAGI. Por tanto, para facilitar la distinción entre el apellido y el nombres de los nombres tanto chinos como japoneses, se escribe en mayúscula siempre el apellido.

<sup>7</sup> Se denomina pinyin (拼音) al sistema de deletreo del chino y al sistema oficial de transcripción fonética del chino mandarín.

Ya hemos mencionado que el término «mito» significa en su origen griego *mythos*, que significa «fábula» o «leyenda». Es necesario aclarar que en la mitología china la palabra «mito» (神话, pinyin: shen hua) es una palabra extranjera importada desde el japonés. En japonés, 神話 しんわ (en caracteres chinos y en escritura silábica *hiragana*) = *shin* (transcripción oficial al *romaji* o «letras romanas»), significa «mito». El primer elemento, しん *shin*, se refiere a «deidad, dios», mientras que el símbolo わ *wa* denota «cuento, historia». Por lo tanto, しんわ quiere decir «cuento de las deidades», equivalente a «mitos».

El japonés 神話 se pronuncia como «shinwa» y se traslada tal cual al chino, 神話 (caracteres chinos en su forma tradicional, en uso en Taiwan, Hong Kong y ediciones filológicas en general), o bien en su forma simplificada, como 神话 (pinyin: shen hua (con una ligerísima variación en el segundo carácter, que tiene su origen en variantes caligráficas). La pronunciación japonesa y la china, *shinwa* y *shenhua*, respectivamente, tampoco difieren mucho, habida cuenta de que los constituyentes del término japonés son sinismos, esto es, préstamos léxicos del chino.

No obstante los neologismos para designar «mito» en japonés o en chino, los eruditos chinos expresaron un gran interés por los fenómenos mitológicos a través de los llamados «cuentos extraños», «leyendas fabulosas» o «dichos de los dioses». A partir de la dinastía Han podemos encontrar una gran cantidad de cuentos extraños y leyendas fabulosas. Podemos afirmar, por tanto, que los mitos, en tanto que leyendas fabulosas, siempre han formado parte de la cultura china. Desde la perspectiva histórica, los elementos mitológicos chinos están impregnados en todos los períodos y mantienen su vigencia a través de diferentes expresiones artísticas como la literatura, el teatro o las artes plásticas.

En la cultura china, la introducción del término «mito» puede considerarse como un fenómeno de traducción que se basa, a su vez, en la comparación. De este modo, la moderna mitología china nace con características comparativas dado que está muy influida por las teorías occidentales y japonesas. Por ejemplo, la primera persona que

analizó la mitología china fue el mitólogo japonés Toshio TAKAGI. En su *Mitología comparada* de 1904 aborda por primera vez los temas mitológicos chinos. Como hemos señalado más arriba, la recepción en China de las teorías mitológicas occidentales se caracteriza por su influencia tardía, pero sin que ello implique una escasez de mitos chinos ni que en el pasado faltara una transmisión consciente o una reflexión sobre dichos fenómenos.

En China podemos identificar cuatro etapas en el desarrollo de la mitología, a saber: la etapa de germinación, la de desarrollo, la de recesión y, finalmente, la de florecimiento.

#### (1) Etapa de germinación (1903—1923)

Como hemos afirmado anteriormente, el término «mito» y las primeras teorías mitológicas se introdujeron desde Japón. Durante este período, los primeros autores no solo dieron a conocer las teorías extranjeras, sino que trataban de dar respuesta a preguntas básicas de la mitología, tales como la definición del mito, la relación entre los mitos y la religión.

Además, influidos por las teorías de la antropología, los mitólogos chinos tradujeron una gran cantidad de obras de esta disciplina. Por ejemplo, en 1907, ZHOU Zuoren (周作人), junto con el escritor nacional LU Xun (鲁迅), trasladaron la obra del mitólogo británico Andrew Lang *El deseo del mundo* (1890), acompañando la traducción de un estudio crítico. La teoría sobre «la enfermedad del lenguaje» de Max Müller (1882) también fue introducida en China por el mitólogo ZHANG Taiyan (章太炎). Este autor intenta analizar la mitología china aplicando la perspectiva lingüística a la lengua china.

Sin embargo, hay que aclarar que, aunque hubo investigaciones mitológicas por parte de estudiosos chinos, la mayoría de los artículos eran de corte introductorio y su contenido era relativamente unilateral. Se limitaban a presentar algún aspecto de la mitología china o a introducir la teoría occidental. De modo que en este período aún

no puede hablarse de estudios específicos de mitología.

## (2) Etapa de desarrollo (1923—1949)

Gracias al trabajo de los autores mencionados, los mitólogos chinos de los años veinte y treinta pudieron desarrollar ampliamente los estudios mitológicos. Durante esta etapa, con la profundización del estudio de las teorías occidentales, los mitólogos chinos llevaron a cabo investigaciones cada vez más exhaustivas empleando las teorías extranjeras desde las perspectivas sociológicas, antropológicas y folclóricas; asimismo, comenzaron a tratar la mitología como una disciplina independiente dando a la mitología china un peso propio. Entre los mitólogos más importantes podemos destacar los siguientes:

El escritor nacional LU Xun (鲁迅), considerado como el padre de la literatura china moderna y mencionado ya en la fase inicial anterior, también ha sido una de las figuras más importantes para el acrecentamiento del estudio mitológico chino. En su ensayo «Mitos y Leyendas»<sup>8</sup> de su obra *Breve historia de la novela china* (1923, primera edición)<sup>9</sup> realiza un análisis completo que abarca la definición de los mitos chinos, su desarrollo, así como la causa de su dispersión. Es la primera persona que incluye con éxito los mitos en el marco de la investigación literaria.

Cabe señalar que la mitología de la antigua China cuenta con un contenido bastante abundante, mientras que la estructura interna de la mitología no está clara. Una de las razones principales se debe a la característica de «dispersión» de los mitos chinos. El contenido de los mitos chinos se distribuye en diferentes obras antiguas y se ha adaptado y transformado constantemente a lo largo de la historia, de modo que resulta imposible formar un sistema cerrado y completo, lo cual explica una de las causas del desarrollo tardío de la mitología china. Por lo tanto, cabe preguntarse ¿por qué los mitos primitivos chinos se encuentran tan dispersos? Ante dicha cuestión, LU contesta del siguiente modo:

---

<sup>8</sup> Título original: 《神话与传说》

<sup>9</sup> Título original: 《中国小说史略》

Existen dos causas que conducen a la dispersión de los mitos chinos. Primero, los antepasados chinos y la civilización primitiva se originaron en la cuenca del Río Amarillo, donde había muchos recursos naturales. De este modo los primitivos se ganaban la vida a través de la agricultura. Por lo tanto, daban mucha importancia a la realidad y a la naturaleza, mientras que prestaban menos atención a las ideas abstractas como el espíritu y la imaginación. Esto explica por qué las leyendas y los mitos no han sido valorados por los antepasados. En segundo lugar, está la referencia suprema y absoluta de Confucio que es ineludible en la cultura china, y que propone como lema «perfeccionarse a sí mismo, cuidar a la familia y administrar el país»<sup>10</sup>. Además, la escuela de Confucio evita hablar de los fenómenos extraños, los dioses y los fantasmas. De modo que entre los libros antiguos resulta difícil encontrar una recopilación completa y sistemática de la mitología china. Sin embargo, no se puede negar la abundancia y la variedad de la cultura mitológica china; siempre podemos encontrar la

---

<sup>10</sup> Texto original: 修身, 齐家, 治国. Idea proveniente de la obra confuciana *Liji* (*Libro de los ritos*) (1926: 226), compilada por DAI Sheng (戴圣), confuciano de la Dinastía Han Occidental. Es una compilación de pensamientos confucianos que explican los rituales.

Además, merece mención especial que muchos de los libros chinos antiguos que aparecen en este trabajo fueron redactados en las dinastías feudales, por lo que no cuentan con editorial preciso ni año de publicación concreto. Por lo tanto, se citan las fuentes primarias de las obras antiguas con las versiones modernas fiables y consolidadas.

Aquí también merece la nota especial de las citas de las fuentes chinas antiguas. Ha de señalar que, el chino utilizado en la China feudal era el chino clásico o *wenyanwen* (文言文), idioma que consistía principalmente en el idioma hablado del período anterior a la dinastía Qin. No obstante, desde los tiempos modernos, con la difusión de la cultura occidental, los chinos se han dado cuenta gradualmente de que la estructura gramática del chino clásico es complicada, la semántica a veces es ambigua y que resulta inconveniente para el uso diario. Bajo las influencias del Movimiento de la Nueva Cultura (1915-1923) y el Movimiento del Cuatro de Mayo (1919) así como otros movimientos del nuevo pensamiento, el chino clásico fue finalmente reemplazado en 1920 por el *baihuawen* (白话文). Por lo tanto, el chino o mandarín que se usa hoy en China se basa en la lengua *baihuawen*, mientras que el chino clásico todavía se conserva en los libros antiguos y clásicos. Pero nunca ha sido completamente abandonado u olvidado, al contrario, aparece en gran número en los manuales de las escuelas e incluso universidades convirtiéndose en uno de los objetivos importantes de la educación y el aprendizaje del chino.

En consecuencia, el chino clásico citado en este trabajo se trata de la traducción de la propia autora. Para facilitar la comprensión o posible consulta en el futuro de los lectores, el texto original del chino clásico se adjunta en las notas al pie de página, mientras que las citas en chino moderno, el texto original ya no está adjunto. Además, debido a que el chino clásico ha sido utilizado en las obras antiguas, que no suelen tener con precisión la fecha de publicación o editorial, ni están paginadas, de modo que todas las fuentes del chino clásico citadas en el presente trabajo son ediciones modernas de alta calidad y ampliamente reconocidas, y las fechas de publicación y los números de página citados también están de acuerdo con las ediciones modernas correspondientes.

huella de los mitos en las novelas y en la poesía. Igual que en la India, Egipto y en la Antigua Grecia, la mitología china ha ido creciendo en todos los aspectos y períodos históricos de la cultura. Solo hay que lamentar que en China falte una obra clásica que contenga todos los mitos de forma coherente y sistemática, por lo que los mitos se encuentran dispersos en varias obras (LU Xun, 2006: 10).<sup>11</sup>

A partir de temas mitológicos chinos se han desarrollado una serie de obras importantes como *La montaña Buzhou* (1922)<sup>12</sup> o *Hacia la Luna* (1927)<sup>13</sup>, donde se desarrollan los temas mitológicos chinos en novelas narrativas. Los estudios mitológicos de LU han sido un éxito insustituible para la literatura china; él también está considerado como uno de los fundadores más importantes de la mitología china.

Durante esta etapa, cabe destacar a otro mitólogo crucial, que es MAO Dun (茅盾), un escritor chino contemporáneo y uno de los principales escritores en lengua china del siglo XX. En la primera fase de su carrera, realizó traducciones para la Editorial Comercial de Shanghai (The Commercial Press of Shanghai), que le posibilitaba el acceso a estudios mitológicos extranjeros. Su dominio de los mitos occidentales como los griegos y nórdicos unido al conocimiento de las teorías mitológicas le permitieron publicar una gran cantidad de estudios mitológicos, por ejemplo: *Investigación de los mitos chinos* (1925), *Los mitos chinos ABC* (1928), *Los mitos griegos* (1929), *Estudio mitológico* (1929), *Los mitos nórdicos ABC* (1930)<sup>14</sup>, etc. En sus obras emplea la antropología como enfoque teórico y desarrolla un valioso análisis de los mitos chinos a partir de sus definiciones, clasificaciones, preservaciones, así como de los conceptos cosmogónicos. Su estudio fue de gran impacto para la mitología china, ya que por primera vez llevó a cabo un análisis de forma panorámica de la mitología china.

---

<sup>11</sup> Traducción de la autora. En el presente trabajo, salvo que se indique lo contrario, todas las citas de fuentes originales del idioma chino son traducciones propias de la autora.

<sup>12</sup> Título original: 《不周山》

<sup>13</sup> Título original: 《奔月》

<sup>14</sup> Títulos originales: 《中国神话研究》(1925), 《中国神话 ABC》(1928), 《希腊神话》(1929), 《神话杂论》(1929), 《北欧神话 ABC》(1930).



Cabe mencionar que MAO ha sido uno de los precursores que introdujo los mitos nórdicos en China. En su *Mitología nórdica ABC* explica el origen de los mitos nórdicos, su conservación y las principales deidades. Además, presenta los mitos cosmogónicos, el crepúsculo de los dioses, así como la leyenda germánica de Sigfrido. Se trata de la primera fuente de la mitología nórdica para el mundo chino. Junto con MAO, el folclorista HUANG Shi (黄石) también abordó los mitos nórdicos en su *Estudio mitológico* (1927)<sup>15</sup>, que es la primera monografía mitológica en China. En el cuarto capítulo de la dicha obra, presenta brevemente la situación general de la mitología nórdica a través de las luchas entre los dioses y los gigantes y resume sus características de «ingenuidad, honestidad y valentía». MAO y HUANG no solo introdujeron los mitos nórdicos de forma descriptiva, sino que condujeron a los lectores chinos al territorio nórdico mágico. La primera versión china de la obra clásica de la mitología nórdica *Edda* se publicó en el año 2000 por la experta en literatura nórdica SHI Qin'e (石秦娥).

Durante la etapa de desarrollo, hay que mencionar igualmente a otras figuras importantes. El escritor y traductor XIE Liuyi (谢六逸), basándose en las clasificaciones occidentales del mito, clasifica los mitos chinos según las épocas históricas. El histórico y folclorista GU Jiegang (顾颉刚), a partir de la perspectiva histórica y arqueológica, se centra en la investigación y traducción de los clásicos antiguos y ha obtenido resultados excelentes. En la década de 1940, el foco de la investigación de la mitología china se trasladó al trabajo de campo, es decir, a la recuperación de fuentes originales y se descubrieron una gran cantidad de materias mitológicas orales y folclóricas. Los estudiosos se dieron cuenta de que, aparte de los mitos conservados en los registros escritos, los «mitos vivos» que circulan en los pueblos son bastante valiosos y poseen una fuerte vitalidad. Lo más importante consiste en que mediante dicho trabajo se han explorado con éxito los mitos de las minorías étnicas chinas representadas por las etnias *miao* (苗族) e *yi* (彝族) en la

---

<sup>15</sup> Título original: 《神话研究》

zona sureste de China. Esto no solo ha ofrecido materiales nuevos para la investigación mitológica china, sino que también ha completado el estudio general ampliando el horizonte y el alcance de la mitología china.

### (3) Etapa de recesión (1949—1977)

Después de la fundación de la «nueva China» en 1949, la República Popular de China, la mitología china entró en una nueva etapa debido a los movimientos políticos, en particular la Revolución Cultural (文化大革命)<sup>16</sup>, que causó un gran impacto en casi todos los aspectos de la vida en China durante diez años (1966-1976). El desarrollo político, económico y cultural quedó muy rezagado, sobre todo las actividades de investigación académica se estancaron casi por completo. En consecuencia, la investigación mitológica de este período no se puede comparar con las anteriores ni en términos de calidad ni de cantidad. Por lo tanto, esta etapa también se conoce como la etapa de silencio. Sin embargo, hay que subrayar que, en las pocas investigaciones publicadas, todavía se encuentran resultados valiosos e interesantes que vale la pena mencionar.

DING Shan (丁山), historiador y filólogo chino, en su última obra *Estudio de las religiones y los mitos de la antigua China* (1961)<sup>17</sup> emplea como metodología la mitología y la lingüística comparada para analizar los rituales primitivos chinos; la apoteosis de los cuerpos celestes como el Sol y la Luna, el desarrollo y la evolución de los mitos durante las distintas dinastías, así como la relación entre la religión y los mitos.

Además, en este período, la investigación mitológica china también se orientó al estudio de los libros clásicos e históricos. El mitólogo YUAN Ke (袁珂), en su obra

---

<sup>16</sup> Conocida también como la Gran Revolución Cultural Proletaria, fue un movimiento sociopolítico en China que se desarrolló entre 1966 y 1976. El movimiento, iniciado por el líder del Partido Comunista Chino, MAO Zedong (毛泽东), tuvo como objetivo desarrollar el comunismo a través de la eliminación de los elementos capitalistas que existían en la sociedad china e imponer la teoría de MAO como la ideología dominante.

<sup>17</sup> Título original: 《中国古代宗教与神话考》

*Los mitos de la antigua China* (2013)<sup>18</sup> realizó una investigación de las fuentes originales para analizar el idioma antiguo. Además, sintetizó la mitología china de forma narrativa, donde cuenta literariamente la creación del mundo, el origen de la humanidad, las luchas y los éxitos de los héroes. En cierto sentido, se trata de una recreación de los mitos chinos, que ofrece a los lectores una perspectiva totalmente nueva para acercarse a los mitos chinos.

#### (4) Etapa de expansión (1977—siglo XXI)

Con la estabilidad y madurez del sistema político, la investigación académica conoció una nueva era marcada por la velocidad. Gracias a la política de Reforma y Apertura (改革开放政策)<sup>19</sup>, los académicos chinos comenzaron a tener más oportunidades para acceder a las teorías y estudios extranjeros, que sin duda han promovido enormemente el proceso de investigación de la mitología china.

En este período, la mitología china se caracteriza por el estudio de las teorías mitológicas. Por un lado, los investigadores chinos empezaron a reexaminar las teorías mitológicas occidentales para probar su adaptación en China. Por otro lado, mientras estudiaban de forma sistemática la mitología china intentaron crear y establecer teorías mitológicas aplicables a la propia mitología buscando una «mitología nativa». Para ello, cabe mencionar a una figura crucial, que es el mitólogo y filólogo YE Shuxian (叶舒宪), que centra su estudio en la literatura comparada y la mitología china; está considerado como uno de los mitólogos más importantes de la China moderna. Su experiencia como profesor invitado en universidades estadounidenses y británicas le facilita la aproximación a las teorías mitológicas occidentales. Basándose en su profundo conocimiento de la literatura china ha desarrollado una serie de investigaciones muy valiosas. Entre sus numerosas obras

---

<sup>18</sup> Título original: 《中国古代神话》

<sup>19</sup> Conocida también como la Reforma económica china, que se refiere al programa del Socialismo con características chinas en China iniciado el 18 de diciembre de 1978 y dirigido por el líder del partido comunista DENG Xiaoping (邓小平). El objetivo de la reforma económica china consistía en transformar la economía planificada de China en una economía socialista de mercado.

destacan *Filosofía de la mitología china* (1992), *Laozi y los mitos* (2005), *Tótem de oso—búsqueda del origen de los mitos chinos* (2007), *Mitología comparada en China* (2016)<sup>20</sup>, etc. Los estudios de YE, incluyendo los mitos de la cosmogonía, de la astronomía y de las numeraciones ejercen una gran influencia sobre las nuevas generaciones de investigadores; su teoría de la mitología comparada ha sido asimismo uno de los enfoques teóricos que se emplean en este trabajo.

En 1984 se estableció la Asociación de Mitología China, que marcó el establecimiento formal de la mitología como una disciplina independiente y el desarrollo de la mitología de forma científica y sistemática. Según las estadísticas, la cantidad de estudios mitológicos publicados en las últimas dos décadas supera con creces la cantidad de las investigaciones en los últimos 70 años. En el siglo XXI, con el desarrollo de la traducción y la comunicación cultural, el estudio mitológico chino está experimentando un momento de apogeo. No solo abundan los autores dedicados a los mitos chinos, sino que también se avanza en el análisis comparativo de los mitos chinos y occidentales a partir de factores como la traducción, el contexto histórico, social y cultural, la sociedad o la religión. XIAO Bing (萧兵), QIAN Mingzi (潜明兹) y HE Xin (何新) son investigadores sobresalientes de esta época. Los estudiosos modernos no solo combinan mejor la teoría occidental con los materiales chinos, sino que también estudian las minorías étnicas de manera más exhaustiva y sistemática y se esfuerzan por realizar investigaciones comparativas interculturales y multidisciplinares entre distintas etnias.

## **2.2 Los enfoques teóricos aplicados al presente trabajo**

En el capítulo anterior, hemos presentado las corrientes más importantes y a los estudiosos más significativos de la mitología, que han producido avances académicos en esta disciplina. A continuación, introducimos los principales enfoques teóricos que hemos considerado adecuados para el presente trabajo. Nuestro análisis toma la

---

<sup>20</sup> Títulos originales: 《中国神话哲学》(1992), 《老子与神话》(2005), 《熊图腾—中华祖先神话探源》(2007), 《比较神话学在中国》(2016).

mitología cosmogónica nórdica y china como objeto de investigación e intenta indagar en el origen antropológico y etnológico de las confluencias y divergencias a través del estudio comparativo. En primer lugar, nos hemos basado en Mircea Eliade y en su teoría de «lo sagrado», «el centro», «el retorno al origen» para explicar los mitos, las religiones primitivas y los rituales de ambas culturas. La razón de seleccionar a Eliade se debe, en primer lugar, a su perspicacia en los métodos para la comparación de diferentes sistemas mitológicos, que es también el objeto de la presente investigación, y, por otro, a las bases fundamentales que él sembró y que recogen corrientes más recientes. Además, nos hemos servido de los postulados de la mitología comparada por parte de los mitólogos clásicos, sobre todo, del crítico estadounidense Joseph Campbell para realizar nuestro análisis comparativo. Partiendo de la perspectiva de la psicología y la base de la arqueología, Campbell estableció su propio sistema teórico de la mitología comparada, en el que no solo cubre el análisis comparativo entre las diferentes culturas de Oriente y Occidente, sino que también rompe las barreras del tiempo y discute la relación entre las mitologías primitivas y las contemporáneas. Indaga en las raíces psicológicas comunes y en los conceptos filosóficos de los seres primitivos a través del análisis comparativo de un gran número de elementos mitológicos, tales como los relatos fabulosos, los personajes mitológicos, los animales e incluso las plantas. Por último, dado que analizaremos la función de los mitos cosmogónicos en la sociedad moderna, hemos de acercarnos a la mitocrítica moderna y lo más importante, a la mitocrítica cultural, inaugurada por el crítico español José Manuel Losada. En consecuencia, profundizaremos en el análisis indagando en el papel del mito en la época moderna y su relación con otras manifestaciones artísticas, y ello lo ejemplificaremos en una serie de casos representativos. Todo ello siempre sin menoscabo de referencias o apoyos en otras corrientes mitológicas que puedan ayudarnos a darle más nitidez al análisis.

### **2.2.1 Acerca de Mircea Eliade**

«Nuestro siglo quiso enterrar la religión. Pero acabó reencontrándola. Y a ello

contribuyó Mircea Eliade, quien supo buscar y encontrar en las raíces religiosas la nostalgia y entusiasmo que caracterizan al hombre moderno» (Ribas, 2000: 35). Mircea Eliade, filósofo, historiador de la religión y novelista rumano, es uno de los estudiosos más prestigiosos del estudio de las religiones en el siglo XX. Se le considera como uno de los fundadores del estudio de la historia moderna de las religiones y erudito de los mitos.

A los 21 años experimentó un importante momento en su vida: en un viaje a Calcuta en la India, donde Eliade desarrolló su investigación filosófica, empezó a interesarse por el misterio de la existencia humana y a explorar el significado de la libertad. Su experiencia en la India lo inspiró para ahondar en los factores culturales específicos de la civilización agrícola, que han promovido e influido en gran medida sus estudios posteriores sobre la religión. En 1932 regresó a Rumania y publicó en francés su tesis *Yoga. Essai sur les origines de la mystique indienne* (1936), que es la primera monografía acerca de este tema en Europa y que causó un gran impacto en el mundo occidental con el análisis de los mitos orientales y los símbolos mitológicos.

Es necesario destacar que Mircea Eliade vivió las dos guerras mundiales. La Primera Guerra Mundial tuvo lugar en su infancia. Durante la Segunda Guerra Mundial, Eliade fue designado por el gobierno rumano como diplomático en Lisboa. Cuando terminó la guerra, en vez de regresar a su país, se estableció en París. Durante sus diez años en esta ciudad se dio cuenta gradualmente de que para ilustrar la mente humana occidental y desarrollar el nuevo humanismo era necesario analizar mitos, símbolos, arquetipos, creencias y costumbres de las culturas primitivas, dicho de otro modo, era necesario volver al origen de toda cultura e ideología en busca de un «cosmos prístino». En 1946 fue invitado para ser profesor visitante en la Universidad de París, donde comenzó a elaborar su serie de estudios religiosos y completó sus investigaciones. Después de la guerra su investigación empezó a abarcar más elementos: el cosmos, lo sagrado y lo profano, así como el tiempo mítico, etc. De hecho, la amenaza de la guerra y la experiencia del exilio le generaron una crisis de

identidad, a partir de la cual pudo romper con las limitaciones de nacionalidad y cultura a la hora de realizar estudios de las religiones, y que le facilitó la aproximación al origen de la existencia humana para adentrarse en el misterio de las religiones y creencias primitivas.

La carrera académica de Eliade comenzó en la India, se desarrolló en París y llegó a su fin en Chicago. Eliade desplegó una amplia gama de géneros como ensayos, memorias y diarios, entre los cuales destaca su investigación sobre las religiones y las creencias arcaicas. A lo largo de su investigación estableció relaciones entre el estudio de la religión y otras disciplinas como la historia, la hermenéutica, y la fenomenología; además, destaca por sus estudios de la mitología y el chamanismo; asimismo, propuso una serie de términos importantes para el estudio de las religiones y mitologías como los conceptos de *homo religiosus*, la *hierofanía*, los símbolos religiosos, los arquetipos, lo sagrado, el centro y la nostalgia del paraíso. Tal y como afirma Douglas Allen: «A Eliade se le considera generalmente como el principal y más escuchado de todos los historiadores de las religiones, y su autoridad en materia de interpretación de mitos y símbolos es universalmente reconocida» (1985: 29).

Para el desarrollo de esta tesis, la teoría de Eliade nos ayuda a acercar y comparar dos mitologías de contexto histórico distinto, y a desvelar el origen antropológico y cultural que reside detrás de sus analogías y divergencias. En sus obras *Lo sagrado y lo profano* (1981a), *Mito y realidad* (1991), *La búsqueda* (2000a) y los cuatro tomos de *Historia de las creencias y de las ideas religiosas* (1999), Eliade estableció un sistema comparativo y religioso de las mitologías y creencias arcaicas. Aquí se presentan las ideas y concepciones más destacadas de este autor.

### **2.2.1.1 Lo sagrado: la concepción esencial**

«Lo sagrado equivale a la potencia y, en definitiva, a la realidad por excelencia. Lo sagrado está saturado de ser. Potencia sagrada quiere decir a la vez realidad, perennidad y eficacia» (Eliade, 1981a: 11). Lo sagrado es el fundamento de toda la teoría eliadiana. Según él, lo sagrado es lo que está saturado de ser, de realidad, de

potencia o de fuerza, mientras que su contrapartida es «lo profano», aquello que está afectado de irrealidad o de pobreza. Lo sagrado es una fuerza misteriosa e intangible pero real que se encuentra en un nivel superior al del mundo profano; por otro lado, lo sagrado se refiere a una potencia que es capaz de manipular y controlar el mundo. De modo que lo sagrado implica poder, abundancia, fertilidad y eternidad. Según Sánchez Meca, lo sagrado se vincula a lo real, mientras que lo profano es irreal (1996: 409-410). Por lo tanto, para el hombre primitivo, lo sagrado no solo significa lo real por excelencia, sino también «lo fuerte» y «lo efectivo».

«Lo sagrado entendido como una fuente de poder tiene una estructura ambivalente. Por un lado, atrae y por otro repele» (Risoto de Mesa, 2014: 36). Lo sagrado es lo que desea el hombre primitivo y se esfuerza por acercarse a ello. Sin embargo, lo sagrado que es superior al mundo profano necesita soportes físicos con los que manifestar su naturaleza sagrada. A diferencia de la sociedad moderna, para el hombre primitivo el mundo no es un sitio compuesto por materiales físicos, sino que existe una fuerza sagrada en ciertos objetos, comportamientos y rituales. Tal y como afirma Eliade:

Para la conciencia moderna, un acto fisiológico: la alimentación, la sexualidad, etc., no es más que un proceso orgánico, cualquiera que sea el número de tabús que le inhiban aún (reglas de comportamiento en la mesa, límites impuestos al comportamiento sexual por las «buenas costumbres»). Pero para el «primitivo» un acto tal no es nunca simplemente fisiológico; es, o puede llegar a serlo, un «sacramento», una comunión con lo sagrado (1981a: 12).

Tal carácter decide la dicotomía entre lo sagrado y lo profano. De allí que lo sagrado y lo profano formen dos modos de ser en el mundo; en otros términos, se trata de dos situaciones y modalidades para la existencia humana. Para Eliade la religión nunca ha sido un mero fenómeno cultural del desarrollo histórico y político. La esencia de la religión consiste en la experiencia religiosa, mientras que lo sagrado es el núcleo de dicha experiencia. En consecuencia, la religión no destaca por su teoría suprema ni por las deidades omnipotentes, sino por el momento de cada individuo al



experimentar lo sagrado en la religión, esto es la llamada «religiosidad», que es algo más allá de la mera religión y el factor crucial para la ideología primitiva. Como bien resume Pedro Gómez García:

Lo sagrado es la esencia de lo religioso. La religión abarca el ámbito de las manifestaciones de lo sagrado. En consecuencia, todo el trabajo consiste en irse aproximando a un conocimiento de qué es lo sagrado, tomando como punto de partida las objetivaciones religiosas (de cualquier tipo, objetos, personas, monumentos, mitos, ritos, símbolos, espacios y tiempos), entendiendo que están vinculadas a una experiencia humana de carácter religioso. Comprender «lo sagrado» ha sido la clave para estudiar la teoría eliadiana y también la fuente crucial para nuestro análisis comparativo de los mitos cosmogónicos, puesto que para los hombres primitivos, la creación cósmica es la expresión sublime de «lo sagrado» (2008:105).

#### **2.2.1.2 La hierofanía: la manifestación de lo sagrado**

«Lo sagrado (lo verdaderamente real) no es de este mundo; lo trasciende siempre. Este mundo y su historia son de por sí «profanos» (carecen de verdadera realidad) y sólo ocasionalmente se invisten de sacralidad.» (Gómez García, 2008: 108). Por lo tanto, la hierofanía se refiere a la manifestación de lo sagrado. El término «hierofanía» es un concepto creado por Mircea Eliade compuesto por la palabra griega «hieros» (lo sagrado) y «phainein» (mostrar, manifestar). Cualquier objeto, un árbol, una piedra o una montaña puede ser una hierofanía a condición de que muestre lo sagrado y las características ajenas y distintas de ellos mismos. Como explica Eliade:

Nunca se insistirá lo bastante sobre la paradoja que constituye toda hierofanía, incluso la más elemental. Al manifestar lo sagrado, un objeto cualquiera se convierte en otra cosa sin dejar de ser él mismo, pues continúa participando del medio cósmico circundante. Una piedra sagrada sigue siendo una piedra; aparentemente (con más exactitud: desde un

punto de vista profano) nada la distingue de las demás piedras. Para quienes aquella piedra se revela como sagrada, su realidad inmediata se transmuta, por el contrario, en realidad sobrenatural. En otros términos: para aquellos que tienen una experiencia religiosa, la Naturaleza en su totalidad es susceptible de revelarse como sacralidad cósmica. El Cosmos en su totalidad puede convertirse en una hierofanía (1981a: 10-11).

En su *Tratado de Historia de las religiones: Morfología y dinámica de lo sagrado* de 1981, Eliade explica la hierofanía de forma más directa:

Cada documento puede ser considerado como una hierofanía en la medida que, a su manera, expresa una modalidad de lo sagrado y en un momento de su historia, es decir, una experiencia de lo sagrado entre las innumerables variedades existentes (1981b: 26).

El ejemplo del cielo es un buen modelo para explicar este concepto. La contemplación de la bóveda forma parte de la experiencia religiosa. Para el hombre primitivo, «el cielo revela, por su propio modo de ser, la trascendencia, la fuerza, la eternidad. Existe de una forma absoluta, porque es elevado, infinito, eterno, poderoso» (Eliade, 1981a: 72). En otros términos, el cielo, en vez de representar un objeto celestial, simboliza lo sagrado, lo supremo y lo poderoso, por lo tanto, la existencia del cielo físico no es nada más que una realización de lo sagrado de su naturaleza interior. Otro ejemplo que ilustra la importancia del cielo lo encontramos en la antigua China. El emperador se llama a sí mismo el «hijo del cielo» para manifestar su poder sagrado y, de este modo, demuestra que su herencia procede de la orden del cielo sagrado, viene al mundo profano para gobernarlo todo. En el agua encontramos otro paradigma interesante. La sacralidad de la hierofanía del agua se refleja en numerosas culturas o religiones arcaicas. El agua existe antes que la tierra; simboliza la vitalidad, la fecundidad y el renacimiento, que es capaz de anular los pecados y regenerar la vida. Por lo tanto, se nota que la hierofanía, situada entre lo sagrado y lo profano, se encarga de mostrar la fuerza suprema de «lo sagrado» sin

perder su naturaleza física.

### **2.2.1.3 *Homo religiosus*: receptor de hierofanía**

Ante todo, debemos señalar que el *homo religiosus* (hombre religioso) de Eliade no son creyentes religiosos en la vida real como lo entendemos hoy. Se trata de un modo abstracto de la existencia humana; el hombre religioso está convencido de que existe una realidad sagrada, que trasciende el mundo y hace del mundo algo real. Por consiguiente, el hombre religioso aspira a esa realidad sagrada y tiende a una vida que se acerque lo más posible a lo sagrado o a la intimidad de los objetos consagrados.

No obstante, el antónimo de *homo religiosus* es el hombre desacralizado, profano e histórico, quien duda de la existencia de lo sagrado y que coloca a los seres humanos como protagonistas auténticos del desarrollo histórico. Es decir, los seres humanos cuentan con potencia para crear la historia y realizar su propia existencia, incluso para ellos lo sagrado es un obstáculo para realizar la libertad. Sin embargo, para el hombre religioso el sentido de la existencia consiste en la reactualización de lo sagrado y de los modelos ejemplares emparentándolos con los dioses. «El hombre religioso aspira a ser distinto de lo que encuentra que es en el plano de su experiencia profana. El hombre religioso no *se da*: *se hace* a sí mismo, aproximándose a los modelos divinos» (Eliade, 1981a: 62).

El hombre religioso busca modelos para imitar y reactualizar, y se considera como hecho de la Historia; además, el hombre religioso cree que el tiempo y el espacio no son homogéneos, por el contrario, están fragmentados y son reversibles. En consecuencia, en su mundo, hay un espacio y un tiempo sagrados, así como un espacio y un tiempo profanos. Comprender la forma de pensar del hombre religioso juega un papel importante en el análisis de los mitos cosmogónicos, porque estos ejercen influencias sobre sus cosmovisiones y conductas.

### **2.2.1.4 Los mitos como modelo ejemplar**

No es fácil dar una definición perfecta del «mito», ya que en distintas naciones y

culturas el origen, el contenido, el desarrollo y la función del mito son diferentes e independientes. No obstante, podemos describir algunas de las características comunes. En su obra *Mito y realidad*, Eliade define el mito del siguiente modo:

El mito cuenta una historia sagrada: relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los «comienzos». Dicho de otro modo: el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia (1991: 12).

Si acudimos a las definiciones propuestas por los eruditos de distintas corrientes, podemos encontrar que, sintetizando sus definiciones el mito generalmente se caracteriza por cuatro factores básicos: es un relato narrativo; cuenta cosas del tiempo lejano; contiene elementos sobrenaturales o fantásticos; destaca por su función de ejemplo o de modelo. Sin embargo, la definición de Eliade difiere algo de esta definición. Para Eliade, los mitos son verdaderos y cuentan las historias que realmente «han tenido lugar» en los tiempos antiguos. Para los hombres primitivos el mito cuenta la realidad en la que explica cómo se ha producido la existencia, es decir, el mundo, el Cosmos, o solo un animal o una piedra. Frente a la ignorancia de los seres primitivos, el mito proporciona una respuesta y explica el origen del mundo y de su propia existencia. Por lo tanto, el mito representa un mundo más allá de la vida profana, así como un nivel superior al conocimiento profano. Los mitos son capaces de dar explicaciones a los fenómenos misteriosos y de determinar la vida humana; de este modo, se considera que los mitos son sagrados, que superan la situación profana y que marcan un territorio que los profanos no pueden penetrar. En palabras de Eliade: «Todo lo que los dioses o los antepasados han hecho, es decir, todo lo que los mitos refieren de su actividad creadora, pertenece a la esfera de lo sagrado y, por consiguiente, participa en el *Ser*» (1981a: 60).

Los mitos son historias verdaderas. «El mito se considera como una historia sagrada y, por tanto, una *historia verdadera*, puesto que se refiere siempre a realidades» (Eliade,

1991: 13). Dicho de otro modo, lo sagrado del mito determina su autenticidad. Para el *homo religiosus*, todo lo sagrado se refiere a una existencia real, que vive, existe e influye de distintos modos. Por consiguiente, los mitos cuentan los acontecimientos verdaderos del mundo. «El mito primordial es el encargado de conservar la verdadera historia, la de la condición humana: es ahí donde hay que buscar y reencontrar los principios y paradigmas de toda conducta» (Eliade, 2001a: 45). Como bien afirma Mariano Rodríguez González:

Eliade define la repetición arcaica como una imitación de un arquetipo primigenio; ésta imitación formaría la médula no sólo de todos los actos rituales sino de todo acto significativo de la existencia humana que reivindique el sentido del existir (2001: 141).

Con lo sagrado y lo real, el mito se convierte en un modelo ejemplar y en un arquetipo sagrado. El mito sagrado enseña a los hombres primitivos a comportarse a partir de las hazañas de los dioses o héroes y los hechos de los seres sobrenaturales, y ayuda a construir un mundo profano como una figura reflejada en un espejo. Por lo tanto, podemos decir que la función más importante del mito consiste en fijar los modelos ejemplares de los ritos y de las actividades humanas.

#### **2.2.1.5 El tiempo sagrado: repetición y vuelta al origen**

El tiempo es uno de los enfoques teóricos más importantes de Eliade. Como hemos comentado, lo real por excelencia es lo sagrado, y lo sagrado que se refleja en el plano temporal consiste en la abolición del tiempo profano, la repetición de los arquetipos y la reactualización del origen, de *in illo tempore*.

Ante todo, hemos de señalar que para el *homo religiosus*, el tiempo, junto con el espacio, no es homogéneo ni continuo. Según el entendimiento del *homo religiosus*, el tiempo sagrado, en vez de ser lineal, irreversible, homogéneo y continuo, es circular, reversible, heterogéneo y fragmentado. En las culturas arcaicas, una danza, un ritual, o una fiesta, siempre llevan un sentido de repetir el momento mítico: la Creación del

mundo y la nostalgia de regresar *ab origine*.

«Un objeto o un acto no es teoría real más que en la medida en que *imita o repite* un arquetipo. Así, la *realidad* se adquiere exclusivamente por *repetición o participación*» (Elíade, 2001b: 25). Es decir, la esencia de lo real consiste en la imitación y la repetición del arquetipo. Aquí cabe distinguir que, el concepto «arquetipo» de Elíade no alude a la misma significación de lo que hemos explicado, el arquetipo (contenido y forma del *inconsciente colectivo*) del psicoanálisis de C. G. Jung, mientras que, para Elíade, el arquetipo quiere decir el modelo o el prototipo.<sup>21</sup>

De tal forma el hombre religioso logra aproximarse incluso para participar en lo sagrado y en el estado divino. Elíade toma como ejemplo el fenómeno del «año nuevo». En numerosas culturas arcaicas tanto occidentales como orientales, los pueblos primitivos celebran la fiesta del año nuevo. En realidad, el año nuevo no solo significa el fin de un tiempo transcurrido y el inicio de un tiempo nuevo, sino que marca la regeneración periódica de la vida, la repetición de la creación del mundo y la vuelta al origen. A través de las fiestas, ceremonias u otras actividades se anulan los pecados y las faltas del tiempo pasado, y todo el mundo vuelve al estado primordial del nacimiento para empezar desde principio. «Para el mundo religioso de las culturas arcaicas, el Mundo se renueva anualmente; en otros términos: reencuentra en cada Año Nuevo la santidad original que tenía cuando salió de manos del Creador» (Elíade, 1981a: 47). Por consiguiente, el año nuevo es una manera de volver al tiempo de comienzo y una repetición simbólica del acto cosmogónico: la creación del mundo.

La idea de «la vuelta al origen» también se observa en el concepto de la muerte:

Cada vez que la vida se halla amenazada y que les parece que el Cosmos está agotado y

---

<sup>21</sup> En un principio el término «arquetipo» ha sido utilizado por ambos autores pero con distintas significaciones. En la carta de Jung a Elíade (1955), puede leerse lo siguiente: «You have used the term “archetype” too, but without mentioning that you mean by this term only the repetition and imitation of a conscious image or idea. The real “ape” in us is consciousness; it is our consciousness that imitates and repeats. But the unconscious, being instinctive, is very conservative and difficult to influence. Nobody knows better than the psychiatrist how much the unconscious resists every effort to change it or influence it in the least» (1976: 212). En consecuencia, para evitar confusiones o equivocaciones, Elíade dejó de utilizar tal término y aplicó con más frecuencia la palabra «modelo».

vacío, sienten la necesidad de un retorno *in principium*; en otros términos, esperan la regeneración de la vida cósmica, no de una reparación, sino de una recreación de esa vida (Eliade, 2001b: 53).

Para los hombres religiosos, el nacimiento está orgánicamente ligado al fin que le precede. Dicho de otro modo, la muerte no marca un fin determinado, sino que se trata de una «muerte iniciática» que representa un «volver a nacer». Pasa lo mismo con el moribundo de enfermedad: en algunas culturas arcaicas, si el moribundo al final ha sido curado con la ayuda del chamán, se considera que ha obtenido una nueva vida, es decir, un renacimiento. Por lo tanto, la iniciación equivale a un segundo nacimiento, que ofrece una vía para llevar a cabo la transformación entre la muerte y la vida, asimismo, para acceder a un modo superior de la nueva existencia.

#### **2.2.1.6 El espacio sagrado: el deseo del centro y la nostalgia del paraíso**

Para los hombres primitivos, el mundo y el espacio no son homogéneos, siempre existe un espacio o una zona fuera del conocimiento de los seres humanos, y que es un espacio sagrado. Podemos decir que es una manifestación geográfica de la dicotomía entre lo sagrado y lo profano. Para el *homo religiosus* el espacio sagrado existe tanto en las zonas naturales (la montaña, el bosque o el río, etc.) como en los edificios humanos (el templo, el altar). El espacio sagrado es una representación del mundo ideal y divino, y acceder al espacio sagrado simboliza la transformación desde un estado profano a la identidad sagrada. En consecuencia, por la aspiración a lo sagrado, el hombre primitivo se esfuerza por acercarse hacia el espacio sagrado. Como resume Taipe Campos:

La oposición entre lo sagrado (lo santo) y lo profano (lo no-santo) constituye un principio fundamental para caracterizar al espacio mítico (y también para caracterizar al tiempo mítico). El espacio sagrado es un espacio «fuerte» y significativo que se opone a otros espacios no consagrados, amorfos, sin estructura ni consistencia (2004: 3).

El «centro» es uno de los espacios sagrados más importantes en las culturas arcaicas. Siendo un punto fijo, el «centro» no solo ofrece una sensación de seguridad para los hombres religiosos, sino que también aparece como una hierofanía, como un punto fijo sagrado.

Desde el momento en que lo sagrado se manifiesta en una hierofanía cualquiera, no sólo se da una ruptura en la homogeneidad del espacio, sino también la revelación de una realidad absoluta, que se opone a la no-realidad de la inmensa extensión circundante. La manifestación de lo sagrado fundamenta ontológicamente el Mundo. En la extensión homogénea e infinita, donde no hay posibilidad de hallar demarcación alguna, en la que no se puede efectuar ninguna orientación, la hierofanía revela un «punto fijo» absoluto, un «Centro» (Elíade, 1981a:15).

En su ensayo *El mito del eterno retorno* (2001b) Elíade propone los siguientes representantes del «centro»: la Montaña Sagrada, el Árbol Sagrado, donde se reúnen el Cielo y la Tierra, se sitúan en el Centro; el templo, la iglesia, o el palacio, y por extensión, toda ciudad sagrada o residencia real, también pueden transformarse en Centro. Cabe destacar que estos simbolismos al convertirse en *Axis Mundi*, no solo se transforman en el Centro sagrado del Cosmos, sino que también sirven como eje que conecta el Cielo, la Tierra y el Infierno. Por ejemplo, en los mitos nórdicos, el árbol sagrado Yggdrásil es el centro del Cosmos que comunica los nueve mundos. También en el budismo el templo es un sitio sagrado que separa la relación profana del mundo exterior. Los monjes que ingresen en el templo recibirán nuevos nombres para sustituir sus nombres originales y, a partir de ese momento, abandonarán la identidad antigua del mundo profano, serán personas completamente nuevas con nuevos nombres y comenzarán una nueva vida. Igual que el tiempo sagrado, los hombres religiosos que acceden al centro son los que llevan a cabo una transformación desde lo profano hacia lo sagrado. «El acceso al “centro” equivale a una consagración, a una iniciación, a una existencia ayer profana e ilusoria, sucede ahora una nueva existencia



real, duradera y eficaz» (Eliade, 2001*b*: 15).

Cabe destacar que el espacio sagrado no solo está limitado en el plano horizontal, sino también en el vertical. La nostalgia del paraíso es otro tema destacado de Eliade. Los hombres, como seres caídos, aspiran a volver al cielo, a recuperar la libertad, a participar en lo sagrado, y a comunicarse con las deidades. Otro ejemplo es el *Axis Mundi*, el eje del mundo que conecta el paraíso y el mundo profano. Hay que destacar que el concepto del «centro» está profundamente arraigado en los mitos nórdicos y chinos. Para la cultura china el centro ha ido ya más allá del alcance de la mitología y gradualmente se ha convertido en un símbolo sagrado, seguro e idealizado. Con el establecimiento del confucianismo, el centro se convirtió en el canon y la norma de la ideología y la ética en China durante miles de años.

### **2.2.2 Mitología comparada**

Como hemos descrito más arriba, a comienzos del siglo XIX, gracias al descubrimiento del origen del lenguaje y al desarrollo de investigación lingüística, surge el comparatismo en diversas disciplinas. El siglo XIX se ha considerado como el siglo de las ciencias, por eso los mitos también empezaron a ser estudiados desde una perspectiva científica positivista. Según Hans-Georg Gadamer, hay que dividir la indagación del mito en el siglo XIX en dos corrientes principales: una es la ciencia de la Antigüedad clásica, y la otra es la ciencia comparada de los mitos y las religiones (1997: 47). Como recuerda Campbell, citando a Nietzsche, el siglo XIX es una «edad de comparaciones» (1994: 292).

#### **2.2.2.1 La mitología a partir de la lingüística comparada**

Entre los estudios comparativos cabe destacar la gramática comparada, que está estrechamente vinculada a la mitología comparada, la nutre y vivifica. Aína Maurel indica que, se puede considerar que la filología comparada comienza con la publicación de la obra de Franz Boop *Sobre el sistema de conjugación del sánscrito en comparación con el de las lenguas griega, latina, persa y alemana* de 1816 (2012:

22). Cuando utilizamos el término «filología» nos referimos a las nuevas disciplinas del campo de las humanidades (lo que en alemán se conoce como las «ciencias del espíritu», *Geisteswissenschaften*) que se empiezan a perfilar en el siglo XVIII, pero es en el siglo XIX cuando se organizan como nuevos métodos científicos, en especial, gracias a los trabajos puestos en marcha por los eruditos alemanes, muy especial por los hermanos Grimm. Ello no quiere decir que previamente no se hicieran estudios sobre gramática, literatura, mitos, relatos y leyendas, etc., pero se hacían desde supuestos distintos a aquellos que damos por sentado en el método científico moderno. En la época barroca y durante la Ilustración ese tipo de trabajos solían agruparse bajo el paraguas de la «retórica», que, desde sus orígenes grecorromanos como entrenamiento para la oratoria, había devenido en el estudio del lenguaje bello, el lenguaje puesto al servicio de la función poética. La «retórica», en ese sentido, estaba fuertemente influida por la institucionalidad del barroco, con el mecenazgo por parte de la aristocracia laica y eclesiástica, y servía para potenciar y engrandecer el esplendor de las grandes y pequeñas cortes. La filología, con la gramática comparada, la indoeuropeística, etc., supuso un cambio de tercio. Es un producto de la Edad Contemporánea (en Europa, desde el siglo XIX), con su organización burguesa y mercantil, y se organiza con arreglo al nuevo rigor científico, apoyado en las ciencias naturales, que se impone con la primera Revolución Industrial. En el caso de este trabajo, la mitología occidental tiene sus raíces en los primeros acercamientos al tema por parte de los sabios y filósofos griegos, pero es a partir del siglo XIX cuando en Europa aparece una mitología científica, alineada con las nuevas exigencias de la filología. Esto es importante tenerlo en cuenta para cuando hablamos de China. En el extremo Oriente, primero en Japón y luego en los países vecinos, se adaptó la aproximación mitológica como una influencia occidental. Europa se adelanta a Oriente, pero no por mucho tiempo. Antes del siglo XIX tanto los occidentales como los orientales se habían preocupado de recoger e interpretar los mitos, cada uno desde los postulados culturales de su época y lugar.

Según Aína Maurel, la mitología comparada tiene varias facetas: por ejemplo, trabaja sobre textos religiosos antiguos con el fin de comprender el pensamiento de aquellos hombres y de esta forma establece una base, de carácter lingüístico, sobre la que levantar sus argumentos; y, por otro, ha de llegar a las conclusiones antropológicas para que el pensamiento primitivo se convierta en eje fundamental de las investigaciones (2012: 47). Por lo tanto, a pesar de que la mitología comparada ha partido del estudio lingüístico, trasciende esta disciplina y, por su naturaleza interdisciplinar, está destinada a desarrollarse hacia múltiples dimensiones y a establecer relaciones con otras disciplinas.

A medida que avanzan las ciencias y la investigación geográfica y antropológica, la mitología comparada empieza a desarrollarse en otras direcciones. En vez de analizar la importancia de los fenómenos naturales, los estudiosos empiezan a buscar la esencia de los mitos desde la realidad. Aparte de los ya mencionados como E.B. Tylor y James Frazer, destaca también el filósofo y antropólogo social francés Lévy-Bruhl, quien subraya la importancia de entender la mentalidad de los hombres primitivos. Para él, el procedimiento que se debe seguir para reconstruir la mentalidad primitiva es el de atender a sus manifestaciones y analizar sus representaciones colectivas y sus instituciones.

#### **2.2.2.2 La mitología comparada de Joseph Campbell**

En el siglo XX la mitología comparada abarca cada vez más contenidos y los estudios se llevan a cabo desde nuevas perspectivas como la semiología, la filosofía, el estructuralismo, así como la sociología, psicología, etc. Entre los pensadores es necesario destacar para nuestro análisis al mitólogo estadounidense Joseph John Campbell. Basándose en la antropología y la psicología, el autor llevó a cabo una serie de investigaciones muy valiosas para la mitología comparada y sobre la figura del héroe. En el último tercio del siglo XX la relación entre los seres humanos y los mitos se ha vuelto más conflictiva. Por un lado, a medida que se ha desarrollado la ciencia, el individuo moderno se ha distanciado cada vez más del mundo de los mitos.

Hoy en día, la humanidad vive en un entorno material científico y objetivo y entiende que la ciencia puede explicarlo todo; por otro lado, se cree que ha terminado la edad de los mitos. Los mitos pertenecen a un período muy alejado de nosotros y son el resultado del conocimiento primitivo y de la imaginación de los hombres de épocas pretéritas. Sin embargo, a pesar de que han transcurrido miles de años, hay que reconocer que los mitos siguen estando vivos y nos influyen de distintas formas.

Ciertamente, la mitología no es un juguete para niños, tampoco es una materia arcaica que concierna únicamente a los eruditos, sin importancia para los modernos hombres de acción, porque sus símbolos, ya sea en la forma tangible de imágenes como en la forma abstracta de ideas, provocan y liberan los más profundos centros de motivación, conmoviendo a letrados e iletrados por igual, conmoviendo a las masas, conmoviendo las civilizaciones (Campbell, 1991*b*: 29).

Por lo tanto, el estudio de los mitos nos ayuda a acercarnos a nuestro ser más profundo. Al mismo tiempo, la sociedad o comunidad que protege y conserva sus mitos también se ve beneficiada por los ricos frutos del espíritu humano. Hemos de indicar que el mito nunca ha sido resultado de algún pueblo o país particular, sino que todas las naciones o comunidades poseen sus propios mitos. Como bien advierte Luis Alberto de Cuenca en su ensayo «Mito, leyenda y cuento» citando las palabras de Georges Dumézil: «El país que no tiene leyendas —dice el poeta— está condenado a morir de frío. El pueblo que no tuviera mitos estaría ya muerto» (2010: 106).

La mitología nace con una característica comparativa. Desde las confluencias y diferencias incorporadas en los mitos de diferentes etnias y civilizaciones, podemos comprender mejor la historia, analizar la geografía, conocer las diferentes tradiciones culturales y, lo que es más importante, conocernos mejor a nosotros mismos. Frente a los elementos similares o comunes como la muerte, el centro, los tótems aparecidos en distintas culturas, Campbell afirma: «El estudio comparativo de las mitologías del mundo nos hace ver la historia cultural de la humanidad como una unidad» (1991*b*:

19).

Para Campbell, la mitología comparada también consiste en estudiar los mitos de diferentes culturas y regiones. En su obra *Los mitos, su impacto en el mundo actual* (1994), Campbell analiza desde la perspectiva psicológica y antropológica los mitos occidentales y orientales. Según él, la divergencia entre los mitos de Oriente y Occidente está arraigada en las diferentes interpretaciones de la existencia de la vida. Por ejemplo, en Oriente, el nacimiento de una persona determina lo que debe ser, y siempre hay una gran ley cósmica que gobierna todo el mundo. Bajo tal estructura, la percepción de la identidad personal ha sido ignorada, y los hombres están acostumbrados a obedecer las leyes del Cosmos y su poder. Por el contrario, el sistema de mitología occidental presta más atención al individuo, es decir, cada criatura es un ser independiente y natural, que tendrá su propia forma de ser y su sistema ideológico. Esta diferencia conduce directamente a las desviaciones entre las culturas orientales y occidentales, como la actitud hacia la muerte. En la mitología occidental, los muertos en el infierno todavía mantienen lo que eran cuando estaban vivos, pero en la tradición oriental, los fallecidos abandonarán la identidad y la memoria de antes y comenzarán un nuevo ciclo. Además, en su estudio de los mitos orientales, Campbell señala que, en Occidente, las figuras de los dioses y los hombres están muy diferenciadas, mientras que las fronteras de los dioses y hombres orientales son más confusas. Muchas veces, las figuras de dioses, héroes y de los hombres profanos están mezcladas. Si tomamos los mitos occidentales como una gran obra poética llena de fuertes sentimientos, caracteres peculiares y de la estética de la naturaleza humana, entonces los mitos orientales serán una obra más realista, no solo por los elementos realistas que existen en sus mitos, sino también porque los mitos intentan enseñar y guiar a los hombres a vivir y realizar su existencia, como Campbell concluye: «Toda la filosofía china es esencialmente el estudio de cómo se puede ayudar a los hombres a vivir juntos en armonía y buen orden» (1991c: 453).

Sin embargo, hay que reconocer que aún quedan bastantes barreras en la investigación

de la mitología comparada tanto entre distintas civilizaciones como entre diferentes marcos teóricos. No obstante, Campbell está convencido de que todos los mitos comparten los mismos temas y que se pueden indagar sus orígenes con diferentes métodos.

Enfrentados a las mismas problemáticas humanas (la muerte, lo erótico-amoroso, la amistad, la construcción del yo y del otro, la lucha del bien contra el mal, etc.), para comprender y comprenderse, los hombres y mujeres de cada época recurren a los mismos mitos, mitos de la tradición que ofrecen con variaciones propias de sus coordenadas espacio-temporales, o crean nuevos mitos a partir de elementos ya existentes. Se establece así un diálogo incesante a través del tiempo entre el presente y el pasado, diálogo que nos habla de una línea de continuidad en lo humano, en sus problemáticas y sus representaciones; y, a la vez, de la unicidad del sujeto de cada momento histórico (Molpeceres Arnáiz, Pérez Miranda, 2016: 32).

Campbell afirma que, como no hay dos formas de dormir, tampoco existen dos formas de soñar. Esencialmente en todo el mundo se encuentran los mismos temas mitológicos (1994: 292). En consecuencia, siempre existe un patrón psicológico similar detrás de los distintos fenómenos culturales. Campbell realiza un estudio de numerosos relatos mitológicos de diversas culturas primitivas, que le sirven para establecer la teoría del del héroe en su obra *El héroe de mil caras* (1959). Por lo tanto, hay que romper las barreras geográficas y culturales para llegar a descubrir el origen de toda la humanidad. Gracias a los mitos, podemos establecer diálogos no solo con nuestros antepasados e imaginar el mundo primitivo, sino también con otras civilizaciones y pueblos para conocernos mejor a nosotros mismos. En esta misma idea incide el teórico ruso Mijail Bajtín al afirmar «Para la Humanidad, es imprescindible que cada individuo se comunique con algún ajeno, con la cultura y con el mundo» (1997: 41). La existencia humana nunca puede ser un proceso completamente aislado de la comunicación con otros, puesto que tanto los hombres

primitivos como los modernos, siempre nacen, viven y crecen en alguna sociedad o comunidad, donde el conocimiento del mundo exterior y de uno mismo sucede de forma simultánea.

Además, la existencia ajena nos ayuda a completarnos a nosotros mismos y llega a ser parte de nuestra existencia. La existencia de la otredad es como un espejo, no seremos completamente conscientes de nuestra existencia sin el espejo, porque no tenemos idea de nuestra apariencia o figura. «La objetivación ética y estética necesita un poderoso punto de apoyo fuera de uno mismo, en una fuerza real desde la cual yo podría verme a mí como un otro» (Bajtín, 1986: 105). Por lo tanto, la mitología comparada establece diálogos entre distintas civilizaciones y nos ayuda a descubrir y a conocernos a nosotros mismos. Al final, entre las distintas voces y figuras, los mitos nos hacen identificarnos en una unidad. Como indica Campbell:

Ahora ya no hay horizontes. Y con la disolución de los horizontes experimentamos colisiones terroríficas, no sólo de pueblos sino también de sus mitologías. Es como cuando se apartan los tabiques separadores entre dos cuartos, uno con aire caliente y el otro frío: ambas fuerzas chocan entre sí. Así es justamente como nos encontramos ahora, en una peligrosa era de rayos, truenos, y huracanes a nuestro alrededor. Creo que no es acertado ponerse histérico al respecto y proyectar odio y maldiciones (1994: 293).

### **2.2.3 El enfoque de la mitocrítica cultural**

Como acabamos de ver, el estudio del mito siempre está vinculado a otras disciplinas: a la antropología, la lingüística o a la filosofía, entre otras. Sin embargo, hoy en día, el mito está experimentando una crisis debido al gran avance de la ciencia y la tecnología y del racionalismo. La sociedad moderna se está alejando del significado original de los mitos antiguos en tanto que el individuo moderno supone que el mundo y los fenómenos pueden explicarse de forma científica. Frente a los argumentos científicos puede argüirse que, por un lado, la mitología es el manuscrito

y la figura prístina de todas las civilizaciones y sus culturas, por lo tanto, es la fuente imprescindible para conocer la ideología o cultura de un pueblo o nación; por otro lado, cabe señalar que la mitología nunca ha desaparecido y no parece que vaya a desaparecer de la sociedad moderna. En realidad, no hace falta repetir la existencia de los mitos, puesto que ya han dejado su huella a lo largo del tiempo en las sociedades. El mito no se limita a los textos en libros antiguos ni a los cuentos orales de los ancianos, sino que forma parte de nuestro pensamiento, nuestra forma de ser, de nuestras costumbres y de casi todas las manifestaciones artísticas. Además, gracias a su carácter dinámico, cambia constantemente de aspecto a medida que avanzan la ciencia y tecnología y mantiene una fuerte vitalidad a través de nuevos canales y formas.

En lo que respecta a la mitología nórdica y china, pese a las vicisitudes históricas, ambas siguen existiendo e influyendo en la vida moderna. Para comprender mejor las funciones y manifestaciones de los mitos nórdicos y chinos en la sociedad moderna traemos a colación una nueva teoría mitológica más reciente que es la mitocrítica.

Para comprender esta teoría es necesario hablar primero del estructuralismo, corriente metodológica de los años 50 del siglo pasado, que «presentó nuevas perspectivas de análisis que obligaban a una sistematización, a un centrarse en el objeto de estudio, dejando de lado circunvalaciones, a veces, inútiles» (Gutiérrez, 2012: 181). Gracias al estructuralismo, los estudiosos, en vez de fijarse en los signos, empezaron a desarrollar una crítica que se enfocaba en el sentido y la profundidad de las obras a través de la estructura de la propia obra.

Gutiérrez afirma también que desde esta voluntad de recuperación del sentido del objeto artístico, nació el estructuralismo figurativo, método que parte del estudio de la imagen, y que, con el transcurrir del tiempo, terminó llamándose mitocrítica (2012: 181), de allí nace la escuela de la mitocrítica. El creador de mitocrítica, antropólogo, mitólogo y crítico francés Gilbert Durand enfatiza que la mitocrítica pretende constituir un método de crítica que sea una síntesis constructiva entre las diversas



críticas literarias y artísticas, antiguas y nuevas, que hasta ahora se enfrentaban estérilmente (2013: 341).

El estudio de Durand se centra en la clasificación de las imágenes y los símbolos y a base de estos desarrolla el análisis de un Imaginario. Influido por la psicología, «Gilbert Durand insta una teoría general del imaginario eminentemente integradora» (González Rolán, 2014: 3). De hecho, la mitocrítica y el estudio de las imágenes están estrechamente vinculados a las investigaciones psicológicas. Las imágenes y símbolos surgen desde las actividades psicológicas. Para Durand es el imaginario el que constituye la totalidad del psiquismo. La teoría durandiana destaca por la importancia de las imágenes y los símbolos. El mito es el reflejo de la mente primitiva y su resultado cultural es el símbolo que puede considerarse como la forma primaria del saber.

El símbolo es una figura precisa, claramente definida, identificable y reproducible. A pesar de su relativa sencillez exterior, el símbolo contiene una gran condensación de significados. Una misma figura hace referencia a una amplia diversidad de dimensiones de la vida (Amador, 1999: 2).

Es decir, el símbolo es la representación de lo desconocido y lo imperceptible. Por consiguiente, por su función comunicativa, el símbolo se ha convertido en un «lenguaje» que transmite el contenido mítico de los hombres primitivos. Según Durand, los seres humanos sí son capaces de percibir el mundo exterior y físico con sus funciones fisiológicas, tales como los movimientos y las sensaciones. Sin embargo, lo indirecto y lo indiscernible tiene que sentirse con el símbolo, un signo eternamente separado de su significado y que representa la «conciencia indirecta» (Durand, 1968: 10).

Basándose en la mitocrítica, Durand desarrolla el concepto de «mitoanálisis». No es difícil entender la relación entre las dos. Según Durand, el mitoanálisis consiste en aplicar los métodos que hemos elaborado para el análisis de un texto a un campo más

amplio, el de las prácticas sociales, el de las instituciones, el de los monumentos e incluso el de los documentos. En otras palabras, el mitoanálisis pretende pasar del texto literario a todos los contextos que lo bañan (Durand, 2003: 171). Es decir, el mitoanálisis y la mitocrítica son dos fases de la misma metodología, y lo que el mitoanálisis intenta es romper las fronteras entre la crítica textual y el análisis social o cultural, así como ampliar el esquema hacia una dimensión interdisciplinar. Como bien afirma Gutiérrez, «la metodología mitoanalítica parte de la mitocrítica, pero en vez de analizar un solo texto, estudia un conjunto representativo de obras pertenecientes a la misma época cultural» (2012: 186).

### **2.2.3.1 Mitocrítica cultural de José Manuel Losada**

Sobre la base teórica de los precursores que hemos presentado, el crítico literario y académico español José Manuel Losada fundó la nueva mitocrítica llamada «mitocrítica cultural», que será otro foco teórico importante para nuestro análisis por su estudio de las manifestaciones artísticas y su vínculo con la sociedad moderna. Centrándose en el núcleo del dinamismo de los mitos y aplicando la teoría de la mitocrítica francesa, Losada entiende que la mitología tradicional tiene que evolucionar debido al gran salto de las tecnologías y a la renovación de los medios de comunicación del siglo XXI. Por lo tanto, desarrolla bajo este nuevo contexto histórico y cultural la denominada «mitocrítica cultural».

Losada define el mito del siguiente modo:

Un relato explicativo, simbólico y dinámico, de uno o varios acontecimientos extraordinarios personales con referente trascendente, que carece en principio de testimonio histórico, se compone de una serie de elementos invariantes reducibles a temas y sometidos a crisis, que presenta un carácter conflictivo, emotivo, funcional, ritual, y remite siempre a una cosmogonía o a una escatología absolutas, particulares o universales (Losada, 2016a: 10).

Esta definición del mito resulta muy útil, así como el concepto de mitema que Losada explica como «elementos invariantes reducibles a temas». En su obra *Mito en crisis* (2015a), Losada subraya que para desarrollar la investigación mitológica hay que identificar el mitema y el tema:

Un mitema es un tema cuya dimensión trascendente o sobrenatural lo capacita para interactuar con otros mitemas en la formación de un mito [...] sin embargo, los temas solo son elementos invariantes cuando presentan una dimensión mítica, trascendente (Losada, 2015a: 60).

Un mitema es el elemento básico irreducible e imprescindible para componer un mito, por lo tanto, también podemos definir el mito como combinación de una serie de mitemas. Además, hay que tener en cuenta que el mitema no es exclusivo de los mitos, «un mito posee varios mitemas en determinada combinación, varios mitos pueden compartir uno o varios mitemas» (Losada, 2015a: 65). Asimismo, un tema puede convertirse en un mitema a condición de que intervenga en la configuración básica de un mito. En resumen, el mitema es la «estructura ósea» de los mitos. Sin embargo, los mitos siempre aparecen en carne y hueso, el mitema es su parte invariante, lo que cambia son los factores exteriores que han ocultado la cara de los mitos. Para analizar los mitos bajo el contexto moderno e investigar sus influencias es necesaria la asimilación de la esencia y el núcleo de los mitos que residen detrás de las apariencias cambiantes del mito. «El material con el que se forjan los sueños es resistente. Los mitos cambian, se distorsionan, adoptando nuevos ropajes más adecuados a nuestros tiempos, pero no desaparecen» (Iván Pérez, Acosta del Río, 2016: 222).

Por lo tanto, Losada define la mitocrítica cultural del siguiente modo:

la mitocrítica cultural parte de una definición del mito y procede a la combinación de una serie de saberes y factores con vistas a articular un método innovador que permita el

estudio analítico y sintético de los mitos en las condiciones espacio-temporales y mentales de la cultura contemporánea (2016a: 10).

Observamos que la mitocrítica se caracteriza sobre todo por la interdisciplinariedad. Debe vincularse a otras disciplinas como la antropología, lingüística, psicoanálisis, filosofía, arqueología, etc.; además, la mitocrítica cultural también investiga el mito y su relación con otras manifestaciones artísticas, por ejemplo, el teatro, la pintura, el cine, la música, así como los videojuegos (Losada, 2015b: 9).

En su obra *Mitos de hoy* (2016a) Losada afirma que la nueva mitocrítica debe tomar en cuenta de manera imperativa los factores de alto impacto no considerados sistemáticamente por la crítica precedente: la globalización, la inmanencia y el consumismo. Gracias a la globalización, las distintas regiones y culturas dejan de ser comunidades aisladas y cerradas, que gradualmente forman en un conjunto conocido como la «aldea global». Por otro lado, el avance de la globalización se aplica a la difusión y al consumo de los productos culturales, los cuales van aceptando e integrando signos, ideas y marcas distintas mientras se reducen cada vez más las barreras. Como ya hemos dicho, el mito siempre requiere fuentes y medios para mantener su vitalidad y gracias a la globalización, al surgimiento de las nuevas tecnologías, y a la migración de conocimiento los mitos han entrado en una nueva era. Todo esto no solo ha marcado un nuevo desarrollo geográfico del mito, sino también su renovación estética y conceptual debido a la proliferación de los medios audiovisuales.

La globalización social ha dado alas al mito. Por un lado, el mito demuestra su capacidad regeneradora cuando estructura nuevos relatos míticos a partir de otros antiguos, medievales, modernos o contemporáneos...por otro, el mito explora nuevos sincretismos (Onitsha, Le Dit de Tianyi), como en tiempos antiguos, cuando los griegos adoptaban el culto a la oriental Cibele. En todos los casos se hace evidente la versatilidad del mito, su elasticidad para adaptarse, de manera renovada, a épocas,

latitudes y mentalidades aparentemente antimíticas. Lejos de ser inconciliables, mito y mundo globalizado se dan la mano (Losada, 2015*b*: 94).

Es decir, hoy en día los mitos ya no son productos que pertenecen a un solo país ni a un solo lenguaje ni a una sola cultura; gracias a la globalización, el mito empieza a presentar rasgos comunes entre distintas culturas y rasgos propios de un mundo globalizado. Por otra parte, la mitocrítica cultural destaca la importancia de la inmanencia, como bien sabemos, la mitología tradicional está fuertemente marcada por la trascendencia, e incluso podemos decir que la trascendencia es el elemento fundamental de las religiones y las mitologías. Sin embargo, la nueva mitocrítica analiza la inmanencia, porque el mito nunca puede ser un mero pensamiento abstracto ni una idea de vanidad, necesita siempre un componente material para completar su existencia, que es la realidad social. «El mito no es delirio y fantasía sino discurso dinámico que resuelve lo indecible de un dilema» (Durand, 2013: 8). En palabras de Losada: «Lo propio del mito es explicar lo inexplicable» (2016*a*: 124). No negamos la trascendencia del mito, pero cabe reconocer su inmanencia, que los mitos no solo están en el otro mundo sino también en nuestro mundo, en el mundo físico y globalizado. «No hay dos mundos, solo existe este; si los hubiera, además de irrelevante, el otro se habría vuelto inaccesible» (Losada, 2015*b*: 12).

La mitocrítica cultural también indaga en la lógica del consumo como elemento fundamental en el entorno contemporáneo. El mito da oportunidad y vitalidad al mercado mientras el mercado condiciona el desarrollo del mito. El marketing, el consumismo y el mito generan consecuencias sorprendentes y resultados culturales. Por lo tanto, la mitocrítica cultural intenta analizar la influencia y el impacto del consumismo en los mitos, la relación entre la oferta y la demanda, la inversión y el producto, etc.

Resumiendo lo que acabamos de ver, se observa que la sociedad moderna, junto con las ideologías y las condiciones económicas nuevas han cambiado. La nueva forma de difusión y de la recepción de los mitos primitivos han contribuido a la renovación de

una nueva mitología marcada por el entorno actual. Para realizar un mejor análisis del mito aplicando la mitocrítica cultural, Losada hace hincapié en mantener el equilibrio entre la innovación y la tradición. En este contexto global, inmanente y condicionado por el consumo las funciones de los mitos modernos pueden desglosarse en tres:

- (1) La función referencial, que se refiere al objeto extralingüístico de la comunicación lingüística.
- (2) La función heurística o interpretativa, que se centra en el propio código o sistema que construye el mito. También se conoce como función metalingüística.
- (3) La función poética, que se enfoca en el mensaje emitido por el lenguaje y sus formas de expresión.

El crítico literario y semiólogo francés Roland Barthes, en su célebre obra *Mitologías* (1999) propuso que «el mito es un habla» (1999: 108). Según él, este «habla», en vez de proceder del nivel lingüístico, se refiere a un mensaje que trata de un sistema de comunicación. Sin embargo, se ha de tener en cuenta que en la sociedad actual y bajo la influencia de los nuevos medios de comunicación, tal mensaje está representado no solo en la literatura y en la forma oral, sino que se difunde en nuevos medios como la fotografía, la música, el reportaje, la publicidad o el cine, entre otros. Por lo tanto, cabe preguntarse cómo se representa el mito en esta nueva sociedad y si mantiene su esencia de algún modo. Y sí lo hace en tanto que mantiene su carácter dinámico y flexible. Losada considera que muchas manifestaciones artísticas de mitos literarios son en realidad *retellings*, es decir, son los mismos relatos contados de otra manera. De hecho, no hay compartimentos estancos, los mitos pueden ser trasvasados a otros medios artísticos. En el proceso de la «transferencia genérica», el mito sigue siendo mito, lo único es que ha sido adoptado a un nuevo medio, y estamos nosotros en el terreno de la intermedialidad (Losada, 2016a: 1-2).

Como bien sabemos, las artes escénicas, el teatro, la danza, y la ópera, junto con las artes visuales como la pintura y la escultura, son las formas más tradicionales para

representar el mito. Sin embargo, ningún arte visual puede realizar el carácter narrativo del mito. «No todo relato es un mito, todo mito es un relato» (Losada, 2016a: 7). Es decir, el mito por naturaleza es narrativo. Por lo tanto, gracias al avance de la tecnología y de los medios de comunicación, surgió un canal visual para la representación del relato mítico: el cine. El cine no solo es capaz de narrar los relatos, sino que lo combina con sonidos e imágenes. «La irrupción de los medios digitales ha supuesto una tensión de inesperadas dimensiones, no tanto por la calidad de las imágenes y los sonidos como por el acceso omnímodo de los espectadores y la audiencia» (Losada, 2019: 11).

En consecuencia, la creación audiovisual desarrollada a partir del siglo XX ha modificado enormemente la vida social y la cultura moderna. A través de la creación audiovisual se imita y se recrea nuestra vida real; se trata de una recreación del mundo con imágenes dinámicas y con sonidos, que, además, ya no está limitada ni por el soporte físico ni por barreras culturales ni geográficas. Si recordamos que el mito se caracteriza innatamente por la trascendencia, podríamos decir que el mundo en el que vivimos nosotros se ha convertido en una suerte de imitación del mundo divino del demiurgo.

Bajo la influencia de la globalización, un símbolo cultural, una historia mítica, o un personaje mítico pueden reproducirse infinitamente y luego difundirse hacia todo el mundo. Al mismo tiempo, el entusiasmo del público por los productos audiovisuales afecta a la economía. Impulsados por el consumismo surgen numerosos productos derivados de los medios audiovisuales como juegos, juguetes y todo tipo de merchandising. Y en la medida en que las barreras culturales y geográficas están desapareciendo y los medios tecnológicos mejoran, la creación audiovisual es cada vez más madura y multidimensional. Por ejemplo, el nacimiento de la tecnología del holograma marca una nueva etapa en la cinematografía. Gracias a ella, las películas ya dejan de ser una simple combinación de imágenes y sonidos, cuentan con personajes tridimensionales que para los espectadores resultan como seres humanos

reales. «Los hologramas evocan el mito de la resurrección o, por decirlo con propiedad, de la reanimación o revivificación: un personaje vive, muere y revive. La holografía contribuiría al mito durante un gran acontecimiento social» (Losada, 2019: 71). Todo esto hace que el mito pase de un extremo del mundo trascendente a la mente inmanente de cada individuo de la sociedad contemporánea, que realiza de esta forma la unificación de trascendencia e inmanencia. Además del cine, las series de plataformas y los videojuegos están conociendo un auge inusitado. Ha de tenerse en cuenta que, hoy en día, los jugadores, en vez de sentarse ante la pantalla y recibir órdenes del juego, se han convertido en los auténticos demiurgos del mundo del juego. Rompiendo la dimensión unilateral los jugadores pueden controlar el desarrollo del juego y promoverlo hacia un nivel multidimensional. Por lo tanto, hoy día el mito no es un producto de un solo país o pueblo, sino el resultado cultural difundido hacia lo universal, porque la función final de mito es «asegurar una sensación de armonía entre el individuo, la sociedad y el cosmos» (Prat Ferrer, 2010: 20).

Llegados a este punto conviene recordar que la mitología nórdica, debido a su limitado corpus de registros escritos y a la posición dominante que alcanzó el Cristianismo en el Occidente medieval, ha estado poco difundida hasta el siglo XX. Pero gracias al desarrollo de la creación audiovisual y a las nuevas tecnologías, la mitología nórdica se ha vuelto muy popular. Algunas figuras y lugares mitológicos son ahora muy conocidos como el dios malvado Loki, el Valhalla (el lugar en el que reposan los soldados nórdicos que mueren heroicamente) o el Ragnarök (el crepúsculo de los dioses). Algunos productos audiovisuales del siglo XXI que han tematizado con gran repercusión este conjunto mítico son la trilogía cinematográfica de *El Señor de los Anillos* (título original inglés: *The Lord of the Rings*, 2001), basada en la novela homónima del escritor británico J. R. R. Tolkien, la película de superhéroes estadounidenses *Thor* (2011) basada en el personaje homónimo de Marvel Comics o las series televisivas *Game of Thrones* (Benioff & Weiss, 2011-2019) y *Vikings* (Hirst, 2013-2020). Podemos encontrar muchos elementos



mitológicos nórdicos en otras creaciones audiovisuales como *Valhalla Rising* (2009), película inglesa dirigida por el director Nicolas Winding Refn; *Harry Potter and the Philosopher's Stone* (1997), película fantástica adaptada de la novela en serie de la autora británica J. K. Rowling, así como la película alemana del director Uli Edel *Ring of the Nibelungs* (2004), etc.

Análogamente, los mitos chinos, pese a su dispersión y a su posición secundaria en comparación con la escuela dominante del confucianismo, no han perdido su esencia a lo largo de la historia. En la era digital también han surgido una gran variedad de creaciones audiovisuales de relatos y figuras mitológicos, de las que mencionamos solo algunas como la película que recrea al mito del dios de la guerra, *El héroe Chiyou* (2017)<sup>22</sup>; la película de fantasía basada en la leyenda de amor *La leyenda de la serpiente blanca* (2011)<sup>23</sup>; la película de animación sobre la figura popular mitológica *Nezha* (2019)<sup>24</sup> y la obra más célebre tanto de la literatura como de la mitología china *El Viaje al Oeste* (2014)<sup>25</sup>. En el capítulo sexto analizaremos específicamente algunos ejemplos de productos audiovisuales que contienen elementos de mitología nórdica y china para reflexionar sobre su transformación y función actual.

Ante el aumento de las creaciones audiovisuales cabe preguntarse sobre la influencia que los nuevos medios de comunicación ejercen sobre el estudio mitológico. En primer lugar, la creación audiovisual nos ofrece una perspectiva complementemente nueva para interpretar los mitos donde el sonido y las imágenes dinámicas juegan un papel destacado. El mito deja de ser un relato literario. En segundo lugar, las nuevas tecnologías de creación audiovisual han modificado la forma de narración, los mitos no tienen que ser narrados cronológicamente ni tampoco de forma fragmentaria, al contrario, la recombinación del tiempo y el espacio permiten una nueva interpretación mitológica y posibilitan la transformación del mito hacia una cultura contemporánea

---

<sup>22</sup> Título original: 《战神蚩尤》, versión inglesa: *The Hero Chiyou*.

<sup>23</sup> Título original: 《白蛇传说》, versión inglesa: *The Sorcerer and the White Snake*.

<sup>24</sup> Título original: 《哪吒之魔童降世》

<sup>25</sup> Título original: 《西游记之大闹天宫》, versión inglesa: *The Monkey King*.

inmanente desde el extremo trascendente. Por último, como señala Losada (2015b), esas nuevas circunstancias permitirán al investigador comprender la conciencia propia y ajena, que también es el objetivo de la mitocrítica. Solo entonces, el conocimiento de los relatos míticos en el contexto actual y del fenómeno mítico en su propia experiencia vital revertirán en una mayor receptividad al enriquecedor mensaje de los mitos. De hecho, la existencia de la otredad es como un espejo, solo en comparación con otros podemos identificarnos a nosotros mismos. Merced a la globalización y a las nuevas tecnologías conocemos las mitologías, ideologías, así como las conciencias ajenas. La creación audiovisual del mito ha dado paso a una nueva era sin precedentes; el mito, con su nuevo ropaje, vuelve hacia nuestro mundo y permite una crítica e interpretación multidimensional. Con las creaciones audiovisuales podemos comprender el mito y la conciencia tanto propia como ajena; análogamente, gracias a las creaciones audiovisuales podemos apropiarnos del mito tanto en el nivel trascendente como el nivel inmanente. Si para los seres humanos existe otro mundo divino, celestial e inaccesible de los dioses, los mitos cuentan los acontecimientos de lo sobrenatural y lo fantástico; pertenecen también al mundo sagrado. Sin embargo, hoy día tal y como se interpretan y conocen los mitos e incluso adaptados en distintos medios cinematográficos, innegablemente pertenecen a nuestro mundo y al de los seres humanos. Como resume Losada en *Myth and Audiovisual Creation*:

El acontecimiento extraordinario de todo mito no es extraordinario por espectacular, sino por su carácter trascendente. Ser y no ser. No ser de este mundo (Circe, Calipso) y ser en este mundo junto a seres de este mundo (Ulises): la heterogeneidad biofísica, la coalescencia real de dos naturalezas irreducibles en un mismo lugar; ahí está el mito (2019: 71-72).

Además, para hablar de las funciones modernas de la mitología, conviene mencionar dos conceptos muy relevantes: el eurocentrismo y el orientalismo. En el siglo pasado, los europeos sobre la base de las civilizaciones clásicas, la época expansiva del

Renacimiento y épocas siguientes enriquecieron enormemente su territorio y acumularon riquezas. En este proceso, Europa también se convirtió en el centro del mundo tanto en el nivel cultural como político y económico (Stavrianos, 2005: 626). A mediados del siglo XX se propuso el concepto de eurocentrismo, que, como sugiere el propio término, lleva a considerar que la cultura, la organización social y el sistema político de Europa son superiores frente a los del resto del mundo.

El antropólogo estadounidense J. M. Blaut (2002) enumera una serie de orgullosos logros de Europa: la «democracia» (concepto amplio, que abarca diferentes realidades, desde la democracia ateniense, el sistema parlamentario británico o la democracia liberal en su manifestación actual) apareció por primera vez en Europa; el Imperio Romano fue el primer gran imperio sólido en Europa y a él se remontan muchas instituciones europeas —la era de los imperios, no obstante, es anterior, y aquí podrían citarse el imperio egipcio, el asirio y neasirio, y otros—; los europeos concretaron el derecho internacional moderno, el capitalismo actual, o la revolución industrial con la máquina de vapor, etc.; los europeos, y de modo notable los vikingos escandinavos o los españoles, han sido exploradores valientes y de espíritu aventurero; todos ellos son argumentos que tratan de apuntalar el eurocentrismo, aunque de una forma bastante selectiva y dejándose en el tintero logros milenarios de muchas otras civilizaciones, en la India, el Oriente Próximo, la América precolombina, el Pacífico o China, por no hablar de la sostenibilidad alcanzada por los aborígenes en un continente áspero como Australia o los poderosos estados bantúes en el sur de África.

Otro término que nos llama la atención es el orientalismo. Su fundador, el profesor palestino estadounidense Edward Said, señaló en su libro *Orientalism* (1978) que el «orientalismo» se refiere a la ideología y práctica cultural de los valores sociales orientales, pero no como una realidad, sino como un constructo de los occidentales. En este contexto, el mundo oriental se caracteriza por la sociedad estancada, la cultura atrasada, así como el sistema arbitrario, convirtiéndose en un grupo inferior y heterogéneo de Occidente. Además, como poderoso sistema discursivo y cognitivo, el

orientalismo se ha convertido en una herramienta de control cultural y político del Oriente, e incluso proporciona una base para el colonialismo. Oriente, que como bien explica Said, se aplicó en un principio a la civilización islámica del Oriente Medio, norte de África y sur de España (ejemplo singular de pseudorientalismo en el extremo occidental de Eurasia), pero que a medida que ese constructor se popularizó, se extendió también al Lejano Oriente. El común denominador a todas estas culturas que se resistían a la supuesta labor benéfica y civilizatoria de Occidente sería su intrínseco despotismo.

«La razón principal de esta limitación cognitiva consiste en el egocentrismo cerrado, que en antropología se denomina como “ethnocentrism”» (YE Shuxian, XIAO Bing, ZHENG Zaishu, 2004c: 147). Estos dos conceptos no solo manifiestan tal «etnocentrismo», sino que también revelan las enormes diferencias e incluso la oposición entre las culturas occidental y china. Con el proceso de globalización y el rápido desarrollo de la economía y la sociedad, la autoconciencia del «yo» de los hombres modernos se ha vuelto cada vez más fuerte. Lo que sigue es el conflicto entre el «yo» y la «otredad» de los individuos. Además, a nivel cultural e ideológico, también hemos observado el proceso en que Occidente y Oriente han transformado la figura ajena para cada uno.

El mitólogo coreano ZHENG Zaishu (2004c) señala que, en el mundo actual, para Oriente, Occidente como «cultura ajena», se ha convertido, sin darse cuenta, desde un enemigo antiguo en un ejemplo moderno y un objetivo de desarrollo futuro de los países orientales. No obstante, la desilusión que ha traído esta realidad a los intelectuales orientales, causó una enorme ansiedad sobre su identidad cultural. En consecuencia, los dos se han puesto de nuevo en un escenario de rival. Sin embargo, a través de nuestro análisis comparativo de los mitos nórdicos y chinos, veremos que existen un gran número de analogías entre los dos. Esta confluencia del origen cultural de Occidente y Oriente, sin duda, proporciona un apoyo teórico importante para que reflexionemos mejor sobre nuestra propia identidad y tratemos a los «otros»,

y esta es también una de las funciones destacadas del mito en la sociedad actual.



## **CAPÍTULO III. INTRODUCCIÓN A LOS MITOS COSMOGÓNICOS NÓRDICOS Y CHINOS**

### **3.1 Los mitos cosmogónicos**

«A lo que es fabuloso, ejemplar, extraordinario, prestigioso, increíble, puede adjudicársele la etiqueta de “mito”» (García Gual, 1987: 10). La mitología, siendo el primer fenómeno cultural de la sociedad primitiva, implica un sentido importante tanto para la ideología como para el comportamiento y la vida física de los antepasados. El mito cosmogónico se considera como parte imprescindible de cualquier mitología. Se trata de la explicación de los problemas macroscópicos y a la vez respuesta a la cuestión más innata: la creación del mundo. Por lo tanto, en esta sección, abordaremos los conceptos de mitología y de mito cosmogónico ofreciendo una definición, posibles significados, su función, así como clasificaciones que se han dado en los estudios que los tratan.

#### **3.1.1 Aproximación al concepto de mito**

El antropólogo funcionalista polaco Bronislaw Malinowski afirma, «no existen pueblos, por primitivos que sean, que carezcan de religión o magia» (1985: 3). Efectivamente, ya sean los pueblos agrícolas o los pueblos nómadas, siempre está presente la huella del mito o de la magia tanto en las culturas altamente civilizadas como en las tradiciones orales. Los hombres primitivos cuentan con una gran variedad de mitos y relatos fabulosos y por ello se hace necesaria una definición del mito para distinguir entre lo que es un mito y lo que no lo es. ¿Es posible ofrecer una definición unívoca del mito? Definir el concepto de mito no es una tarea sencilla debido a la heterogeneidad de los diferentes mitos que existen, la enorme cantidad de variantes y las visiones que se dan de ellos en las diferentes regiones del mundo. Según el diccionario de la Real Academia Española, el mito se refiere a la «narración

maravillosa situada fuera del tiempo histórico y protagonizada por personajes de carácter divino o heroico». Se trata de una definición general, mientras que los distintos mitólogos lo definen de diferentes maneras.

Carlos García Gual, por su parte, propone esta otra definición: «Mito es un relato tradicional que refiere la actuación memorable y ejemplar de unos personajes extraordinarios en un tiempo prestigioso y lejano» (2004: 18). Por su parte, el estructuralista Claude Lévi-Strauss (1978) considera que el mito es el producto de una reconstrucción del pasado y una reconstrucción estructural de la historia; mientras que Émile Durkheim (1982) afirma que la esencia del mito consiste en la sociedad y que es la proyección de la vida social del hombre, una proyección que refleja sus características más fundamentales. Para Malinowski, el mito «no es únicamente una narración que se cuente, sino una realidad que se vive» (1985: 36). Es decir, el mito no solo consiste en la misma narración artística, sino que está inmerso dentro de la sociedad, posee una forma de transmisión y desempeña una función específica.

El mitólogo y antropólogo chino MAO Dun, en su *Estudio mitológico*, presenta su definición del mito como «Relatos que nacen y viven en la época antigua, cuyo contenido de los dioses o seres sobrenaturales cuentan las historias fabulosas, pero que han sido considerados reales por los hombres primitivos» (1981: 3).

Por último, citamos a Mircea Eliade, que en su obra *Mito y realidad* (1991) define el mito del siguiente modo:

El mito cuenta una historia sagrada: relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los «comienzos». Dicho de otro modo: el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia (1991: 13).

No vamos a presentar todas las definiciones de los mitólogos y de diferentes escuelas, pues como indica el etnólogo japonés OBAYASHI Taryo, cuantos estudiosos se dedican a esta cuestión, tantas definiciones tendrán (1989: 31). Pese a la dificultad de



establecer una definición completa y exacta, sí que podemos resumir las características fundamentales del mito. Según lo que hemos presentado, podemos concluir que, el mito se caracteriza por cuatro rasgos básicos:

- (1) En primer lugar, el mito es una narración. Es decir, los mitos son relatos.
- (2) En segundo lugar, el mito cuenta las cosas o historias del tiempo lejano; el mito nace en la Antigüedad y, por lo tanto, su contenido se centra en las historias antiguas.
- (3) Tercero, el mito conlleva siempre elementos sobrenaturales o fantásticos; el mito no es como los relatos históricos, se caracteriza por incorporar figuras con fuerzas sobrenaturales o argumentos fantásticos.
- (4) Por último, el mito destaca por su función de ejemplo o de modelo. Los mitos no solo destacan por los elementos fantásticos, sino también por su naturaleza sagrada, que determina la divinidad del mito para que los hombres primitivos lo adoraran, persiguieran e imitaran. Por consiguiente, el mito se ha convertido en el estándar moral y el principio de conducta de la sociedad primitiva. Por lo tanto, por su carácter sagrado, los hombres primitivos imitaban el mito y lo tomaban como el modelo ejemplar.

#### **3.1.1.1 ¿Cómo nace un mito?**

El antropólogo Andrew Tylor, en su famosa teoría del «animismo», propone que los mitos son producto de la creencia en el animismo de los hombres primitivos y de los vestigios que ha dejado la sociedad primitiva. Ante la muerte, las enfermedades, los sueños y otros fenómenos naturales, los hombres primitivos recurrieron a formas irracionales para tratar de explicarlos y de obtener respuestas, creando de tal manera los mitos. Por lo tanto, el sol y la luna, las montañas y los ríos, los fenómenos naturales, los animales y las plantas, al igual que los seres humanos, viven, piensan y tienen sus propias emociones, luego el alma existe por doquier. El alma de cada criatura puede continuar su existencia incluso después de su muerte física. Por

ejemplo, después de que una persona muere, su alma puede seguir respirando, comunicando, y moviéndose, es decir, lo espiritual es capaz de existir independientemente del soporte físico. Por otro lado, los humanos o los animales pueden entender la voluntad de Dios y llevar a cabo la comunicación entre el mundo profano y el divino. A partir de esto, las personas primitivas comenzaron a explicar el significado de la muerte, la escatología, y crearon una serie de ceremonias y rituales. Cabe señalar que la teoría animista se caracteriza por su continuidad y estructura espiral. El reconocimiento de la existencia del «animismo» de toda criatura constituye la base filosófica de los hombres primitivos y de la cosmovisión primitiva.

Se ha de tener en cuenta que el mito nace antes que las religiones, filosofías y culturas, etc. Es decir, las teorías que hoy tenemos explican el mito desde distintas perspectivas, pese a que el mito es anterior a todo ello pues su origen es remoto. En consecuencia, ninguna escuela es capaz de explicar o interpretar el mito de forma omnímoda.

Los historiadores ven la historia en el mito, los creyentes descubren la religión, los filósofos encuentran la filosofía. Cuando la ciencia de la física y de la astronomía empieza a desarrollarse, el mito recibirá la explicación física y astronómica, cuando surge el estudio de la literatura comparada, otorgarán al mito el sentido comparativo [...]

(MAO Dun, 1981: 10).

Por lo tanto, observamos que, pese a una gran variedad de análisis e interpretaciones, el mito nunca ha perdido su esencia. Hemos de destacar ante todo el primitivismo del mito, cuando los seres humanos todavía no habían alcanzado un nivel muy alto para explicar el mundo con la ciencia. Es su «primitivismo» el que nos permite conocer la ideología original de los antepasados y de su mundo; en segundo lugar, mención especial merece su dinamismo. Como ya hemos comentado, el mito, en tanto que resultado cultural, está penetrado por múltiples factores: la psicología, filosofía, estética, política, religión, antropología, etc. Además, en su evolución social, el mito mantiene siempre su vitalidad presentándose de formas muy variadas; por último, es

necesario subrayar el carácter de continuidad del mito. Ya sean los mitos vivos o los mitos muertos, nunca han sido un resultado aislado de la época primitiva, sino que han ido dejando una marca indeleble en la cultura e ideología de los pueblos primitivos e incluso ejercen una enorme influencia sobre la sociedad moderna.

### **3.1.1.2 Las funciones del mito**

Los mitos suministran una primera interpretación del mundo. En tal sentido tienen mucho que ver con la religión. Y también en el sentido de que, al funcionar como creencias colectivas, como un repertorio de relatos sabidos por la comunidad, vinculan a ésta con su tradición y fundan una unanimidad de saber, que transmite una cierta imagen del mundo, previa a los saberes racionales y a las técnicas y ciencias (García Gual, 2004: 24).

Las distintas teorías y escuelas proporcionan funciones muy variadas del mito. Aquí nos referiremos primero al filólogo e historiador francés Georges Dumézil, el cual, basándose en el estudio comparativo de las sociedades y las religiones indoeuropeas, indaga sobre sus orígenes y características. Según él, el mito, en vez de ser un género literario, es esencialmente una estructura y función cultural. Es decir, el mito está arraigado en el contexto social, por lo tanto, resulta imposible analizarlo o interpretarlo fuera de la sociedad o del territorio cultural. En consecuencia, propone su famosa teoría de «trifuncionalismo» basada en los conceptos de soberanía, fuerza y fecundidad (1971:16).

A través de un gran volumen de estudios comparativos de los mitos y las religiones de los celtas, los pueblos germánicos, hindúes y de la civilización romana, entre otros, Dumézil supone que, en el marco ideológico indoeuropeo, las tres funciones conviven armoniosamente. En los mitos las figuras divinas siempre se encargan de su propia función: existe un dios sagrado y supremo, un dios de la guerra y un dios de la fecundidad. Estos dioses representan las tres funciones sociales equivalentes: el poder

y el derecho; la fuerza física de los combates y los guerreros y, por último, la abundancia y la fertilidad. Dichas funciones se representan a su vez por tres clases sociales: el rey o la aristocracia, los soldados y los guerreros, así como los campesinos y artesanos.

La interpretación de Dumézil la podemos confirmar en la mitología nórdica. Por ejemplo, el dios padre más poderoso, Odín, también conocido como dios de la guerra, es el símbolo de la fuerza física. Odín dirige a los guerreros y deja que los valientes que mueren en las batallas asciendan al Valhalla para disfrutar de la felicidad como recompensa por su coraje y gran valor.

Como hemos anticipado, la investigación de Dumézil se centra en la estructura cultural y las funciones sociales de los mitos indoeuropeos. Si observamos los mitos en un sentido más amplio y consideramos la relación entre los mitos y otras disciplinas, podemos ver que puede abarcar más sentidos. El académico J. J. Prat Ferrer en su obra, *Grandes relatos de la Humanidad: El pensamiento mítico*, resume en total seis funciones del mito (s. f.<sup>26</sup>: 29):

- (1) la función psicológica, que canaliza los miedos, el terror, las dudas y otros sentimientos de los hombres primitivos;
- (2) la función social, donde el mito expresa el imaginario y la memoria colectiva y resuelve sus conflictos;
- (3) la función religiosa, donde el mito explica los hechos paradigmáticos y los rituales;
- (4) la función política: aquí el mito también sirve como método para controlar la ideología y el estado;
- (5) la función jurídica, en tanto que el mito justifica los valores y las normas de una comunidad;
- (6) la función estética, en la medida en que el mito pertenece al género literario y puede ser elaborado artísticamente, provoca emociones a través de sus

---

<sup>26</sup> sin fecha.

argumentos o relatos recreados.

Además, el mito se considera como la fuente imprescindible para la literatura de los pueblos, como señala LU Xun (2006), en la antigüedad, las novelas o las poesías, siempre están vinculadas al mito, en India, Egipto, Grecia es así, y en China también. En resumen, la heterogeneidad determina la diversidad funcional del mito. Es precisamente por su diversidad por lo que interpretamos el mito a través de varios aspectos.

### **3.1.1.3 La clasificación del mito**

Como el mito nace en la etapa de infancia de todos los pueblos primitivos, los mitos reflejan los procesos psicológicos comunes de la humanidad y nos proporcionan un medio de comunicación más allá del lenguaje, el espíritu, la cultura, la tradición y la religión. Por lo tanto, existe, sin lugar a duda, una confluencia entre los mitos de diferentes regiones. Sin embargo, debido a los distintos entornos naturales, el contexto histórico y cultural, los mitos de distintos pueblos tienen sus propios rasgos. Incluso para un mismo tema, diferentes mitos proponen distintas interpretaciones y explicaciones. Por lo tanto, no resulta fácil para los investigadores clasificar los mitos y han surgido discrepancias en la metodología de clasificación del mito. El académico chino WU Shizhen (武世珍) señala (1993) que, en algunos países, la investigación mitológica comenzó antes y se posee una experiencia de investigación más larga, lo que resulta en un nivel de investigación más alto, mientras que en otros países se ha quedado atrasada. Además, el método de investigación no surge *ex nihilo*, sino que depende del grado y del nivel de conocimiento y de comprensión del objeto de investigación. Por lo tanto, las divergencias en la clasificación de los mitos están estrechamente relacionadas con los debates de los estudiosos sobre las leyes que condicionan los mitos.

Lo diferencial en la clasificación de WU es que subraya la característica de independencia del mito, principal motivo de divergencia a la hora de clasificar los

mitos. Por tanto, ha de tenerse en cuenta que una clasificación de mitos apropiada para una determinada cultura puede no serlo para los mitos de otra. Sin embargo, existen rasgos comunes en los mitos de todo el mundo. Por ejemplo, según el contenido de los mitos, siempre existen mitos sobre el nacimiento del mundo, sobre el origen de la humanidad, existe relatos de héroes, etc. Si clasificamos los mitos según el tiempo, están los mitos de la etapa primitiva, de la comunidad esclava y los mitos de la sociedad en la era feudal. Según la naturaleza de los mitos, también podemos clasificarlos en los mitos primitivos y originales, así como en mitos artísticos, como obras literarias, leyendas y otras manifestaciones artísticas.

Aquí cabe mencionar al ya citado antropólogo británico Edward Tylor, el cual, en su obra *Cultura primitiva* (1920) presenta una clasificación que divide el mito en cinco tipos:

- (1) Los mitos filosóficos o explicativos.
- (2) Los mitos provenientes de la exageración de la realidad o naturaleza.
- (3) Los mitos creados desde los personajes históricos o legendarios.
- (4) Los mitos metafóricos e imaginados.
- (5) Los mitos orientados a mantener la virtud y el estado político y social.

Sin embargo, se trata de una clasificación bastante ambigua y general y las denominaciones de cada tipo tampoco son muy exactas. Más tarde, el folclorista escocés Lewis Spence, en su libro *Introducción a la mitología* (1921, primera edición), clasifica el mito en 21 grupos, entre los que destacamos el mito de creación, el mito del origen de la humanidad, el mito de la inundación, el mito del Sol, el mito de Luna, el mito del héroe, el mito del fuego, etc. (1996, edición consultada). Pese a su contenido redundante, la teoría de Spence, basada en la clasificación según el tema y el contenido de los mitos, abarca un amplio número de mitos de diferentes culturas y, por lo tanto, supuso una contribución significativa para trabajos posteriores.

Hemos de mencionar también al escocés James Hastings, que en su *Encyclopaedia of Religion and Ethics* (1908-1927), clasifica el mito en doce grupos:

- (1) El mito de las alternaciones naturales y estacionales.
- (2) El mito de los objetos naturales.
- (3) El mito de los fenómenos naturales.
- (4) El mito de la cosmogonía.
- (5) El mito del origen de los dioses.
- (6) El mito del origen de la humanidad y los animales,
- (7) El mito de la metamorfosis.
- (8) El mito de la muerte y la escatología,
- (9) El mito de los demonios y monstruos.
- (10) El mito de los héroes, las familias y los estados.
- (11) El mito del sistema social y de los inventos materiales.
- (12) El mito de los acontecimientos históricos.

Aunque algunos contenidos de Hastings resultan repetidos, su clasificación del mito de acuerdo con el contenido y tema de los mitos, sí son válidos para establecer un orden en los análisis mitológicos. El trabajo de Hastings fue introducido por primera vez a China por el antropólogo chino LIN Huixiang (林惠祥) en su *Antropología cultural*<sup>27</sup> en 1934, que más tarde clasificó los mitos chinos en ocho grupos empleando el marco teórico de Hastings.

En lo que respecta a los estudios mitológicos chinos, cabe mencionar a dos figuras importantes. En China, la primera persona que empezó a fijarse en la clasificación del mito ha sido el mitólogo y folclorista HUANG Shi (黄石), influido por el antropólogo británico E. A. Gardner, que clasificó los mitos en cinco grupos según su naturaleza y función (1988: 13-24):

- (1) El mito filosófico, que explica el origen del mundo y del cosmos, es decir, se trata del mito cosmogónico.
- (2) El mito científico, que se trata de todos los fenómenos naturales.
- (3) El mito religioso, que presenta las figuras divinas, la muerte, la escatología y los

---

<sup>27</sup> Título original: 《文化人类学》

rituales.

(4) El mito social, que cuenta los mitos relacionados con el estado, la política y la cultura primitiva.

(5) El mito histórico, que refleja los relatos mitológicos de los antepasados o héroes.

La clasificación de HUANG es pionera en China y ha ejercido una gran influencia sobre el estudio de la mitología china. Otra figura que es necesario destacar aquí es la del antropólogo chino MAO Dun (1981: 66-67), según el cual, para clasificar el mito hay que distinguir principalmente entre los mitos auténticos y las leyendas o mitos falsos, entre los mitos nativos y los exóticos, entre los mitos originales y los mitos artísticos. Atendiendo a dicho principio, este autor realiza una clasificación temática de los mitos chinos dividida en seis grupos:

(1) El mito de la cosmogonía.

(2) El mito de los fenómenos naturales, por ejemplo, el sol, la luna, el viento y la lluvia, etc.

(3) El mito del origen del mundo físico y de la humanidad.

(4) El mito de los dioses y héroes.

(5) El mito de la escatología.

(6) El mito de la metamorfosis.

No vamos a desarrollar más clasificaciones aquí pese a que existen numerosos modelos, puesto que los ya presentados muestran que, con el paso del tiempo y la profundización del estudio mitológico, la clasificación de mito se vuelve cada vez más refinada y concisa. Si nos fijamos en los ejemplos mencionados, observamos que el mito de la cosmogonía ocupa el primer lugar casi en todas las teorías tanto occidentales como chinas. Las cuestiones ¿De dónde viene el mundo? ¿Por qué el mundo es así? ¿De dónde surgen los seres humanos y dónde está el origen de la vida? son preguntas primordiales a las que se enfrentan obligatoriamente todas las creencias arcaicas y que requieren respuestas para todos los hombres primitivos. La



cosmovisión determina un reflejo más directo e inefable de los hombres primitivos ante el mundo físico muchas veces con fenómenos y cosas desconocidos. De modo que a continuación abordaremos el mito cosmogónico.

### **3.1.2 Los mitos cosmogónicos: definición y significado**

El mito cosmogónico constituye la primera disquisición del hombre primitivo sobre su mundo y de sí mismo, se refiere a los relatos que introducen y explican el origen de todo el mundo, incluido el mito de la creación del cosmos, el origen de la humanidad, el nacimiento del pueblo o de la comunidad, de la cultura y el surgimiento de todas las cosas en el universo. En palabras de MAO Dun, «el mito cosmogónico es el mito que explica cómo surgen el cosmos, la humanidad y todas las cosas del mundo» (1981: 32). Escuetamente hablando, el mito cosmogónico es el mito de la creación.

Hemos de reconocer que el mito cosmogónico juega un papel relevante dentro del conjunto de mitos al construir su contenido principal y fundamental. El alcance del mito cosmogónico es extremadamente amplio, abarca la creación del universo, del sol y la luna, el origen de los seres humanos, el nacimiento de los insectos y plantas, etc. Y todos estos relatos tienen que ver con el mito de la creación. En todos los países y pueblos, independientemente de que cuenten con una mitología abundante, que se haya difundido a través de la escritura o bien a través de la tradición oral, los mitos de creación poseen una característica común, que consiste en explicar el origen de todas las cosas del mundo. Tal característica sirve para distinguir entre los mitos cosmogónicos y otros mitos.

#### **3.1.2.1 Las funciones de los mitos cosmogónicos**

Cabe destacar que el mito cosmogónico, al igual que otros mitos, es el resultado del desarrollo de una ideología integral de los hombres primitivos. Contiene los factores ideológicos primordiales de la religión, la filosofía, la ciencia, así como de la estética. La integración de todos estos factores en el mito cosmogónico determina su

heterogeneidad. El gigante nórdico Ymir, el dios supremo Odín, así como el gigante creador chino Pangu son figuras que se han convertido en símbolos de sus mitologías y han sido adaptadas ampliamente en las creaciones literarias por su elevado valor estético y artístico. Por otro lado, el mito cosmogónico es el reflejo más directo y concreto de la cosmovisión primitiva de los antepasados. Ellos tratan de explicar el origen de la tierra donde se ubicaban, el surgimiento de los fenómenos naturales: la lluvia, el relámpago, los rayos y los movimientos astronómicos: el sol y la luna; y la cuestión más fundamental: el nacimiento del cosmos. Están penetradas en las cosmovisiones la meditación primitiva del espacio, del tiempo, de la vida y de la muerte; si se interpreta desde la perspectiva de la religiosidad, descubrimos que las figuras divinas del mito cosmogónico resultan ser los dioses principales en los mitos o que ejercen una gran influencia sobre la ideología.

«Toda cosmogonía conlleva el paso del caos (desorden) al cosmos (orden)» (Prat Ferrer, s.f.: 57). Es decir, la cosmogonía empieza siempre por presentar el estado más primitivo del caos, con descripciones de ese caos, va surgiendo un ser o un animal o los fenómenos naturales, de modo que viene a formarse un cosmos. Por ejemplo, en la cosmogonía nórdica, lo que existe antes de la nada es un abismo que cubre todo; para los chinos, el estado primordial es como una masa negra sin luz en forma de huevo inmenso; en el mito hindú, antes de la creación del mundo no hay nada, solo una masa de agua inmensa. La creación del cosmos marca indudablemente el proceso desde el desorden hacia el orden y desde la oscuridad hacia la luz.

La heterogeneidad del mito cosmogónico determina sus múltiples funciones. Por lo tanto, concluimos que el mito está estrechamente relacionado con la realidad y la sociedad primitiva y que actúa sobre el sistema y las actividades de la sociedad. Su función consiste en aplicar los relatos y ejemplos pasados para demostrar la racionalidad de los sistemas y órdenes sociales existentes, y proporcionar valores morales a la sociedad primitiva, así como para mantener la estabilidad de las relaciones sociales y de la seguridad social. En consecuencia, el mito cosmogónico

sirve como modelo ejemplar tanto en el sentido moral como social. «Esta historia sagrada primordial, formada por la totalidad de mitos significativos, es fundamental, porque explica y al mismo tiempo justifica la existencia del mundo, del ser humano y de la sociedad» (Eliade, 2000a: 107).

También es importante destacar la función histórica del mito cosmogónico, que es la fuente principal de las epopeyas y épicas. En la mitología nórdica, los escaldos (*skaldir*) fueron los poetas de la corte de los reyes escandinavos durante la Edad Media y se dedicaban a las composiciones poéticas para exaltar su generosidad o para recordar las hazañas de los héroes en las batallas, donde no solo podemos encontrar los elementos cosmogónicos de los mitos nórdicos sino también conocer sus historias y el vínculo entre ellos. De forma similar encontramos la transmisión de los mitos cosmogónicos de las minorías étnicas chinas, que integraban sus mitos cosmogónicos en los relatos épicos. Para algunas de estas etnias, estos relatos se difundían oralmente de generación en generación. Tomemos como ejemplo la epopeya narrativa *Leyenda de oscuridad*<sup>28</sup> de la etnia *han*, descubierta en Shennongjia en la provincia Hubei en 1984. Este relato describe de forma maravillosa los mitos cosmogónicos de la etnia *han*, desde el caos primitivo, el surgimiento de la figura Pangu, la inundación, el origen de las figuras divinas hasta el período histórico de la era feudal.

Por último, es necesario describir la función religiosa del mito cosmogónico.

There is no radical difference in this respect between mythical and religious thought. Both of them originate in the same fundamental phenomena of human life. In the development of human culture, we cannot fix a point where myth ends or religion begins. In the whole course of its history religion remains indissolubly connected and penetrated with mythical elements (Cassirer, 1944: 116).

El mito cosmogónico está estrechamente vinculado a la religión primitiva. Cabe reconocer que, en numerosas culturas arcaicas, el mito cosmogónico sirve como

---

<sup>28</sup> Título original: 《黑暗传》

modelo y embrión de sus religiones posteriores; además, las figuras destacadas de la cosmogonía se convierten muchas veces en las divinidades de sus religiones, porque el origen del mundo es la cuestión primordial de cada religión, como bien indica Cassirer:

From the first religion had to fulfil a theoretical and a practical function. It contains a cosmology and an anthropology; it answers the question of the origin of the world and the origin of human society. And from this origin it derives man's duties and obligations (1944: 124).

Por lo tanto, el mito cosmogónico es el núcleo y la fuente de las religiones primitivas. Para los hombres primitivos, el «origen» es uno de los temas más importantes, ya que al origen se considera como algo sagrado y todopoderoso. El origen o la creación del mundo es el modelo ejemplar que los seres humanos deben consagrar e imitar. El origen es un símbolo sagrado y ejemplar para los antepasados primitivos y según el cual buscan el sentido de la vida o llevan a cabo rituales que remiten a la cosmogonía. También en la muerte subyace al concepto del origen. Como indica Elíade (1991), el mito cosmogónico es elemento susceptible para los enfermos a la hora de recomenzar la vida. Con el retorno hacia el origen se nace también desde una nueva vida. La vida no puede ser reparada, sino solamente recreada a través de la vuelta al origen.

En resumen, el retorno al origen se considera como lo esencial de todas las creencias arcaicas. La vida de los hombres primitivos es una imitación del acto sagrado por excelencia: la creación del mundo. El Ragnarök del cosmos nórdico, no marca el fin definitivo del mundo, sino que es una manera a través de la cual el mundo renace desde el origen, como afirma Elíade: «El mito primordial es el encargado de conservar la verdadera historia, la de la condición humana: es ahí donde hay que buscar y reencontrar los principios y paradigmas de toda conducta» (2001a: 45).

### **3.1.2.2 La clasificación de los mitos cosmogónicos**

Los mitos cosmogónicos de diferentes pueblos se caracterizan por sus propios rasgos, pero encontramos ciertas analogías entre ellos, según las cuales podemos clasificarlos en varios subtipos. Aquí vamos a resumir la clasificación que proponen Mircea Eliade y Prat Ferrer. En su *Historia de las creencias y de las ideas religiosas* (1980), Eliade clasifica el mito cosmogónico en cuatro tipos:

- (1) Creación *ex nihilo*. El cosmos nace por creación de un demiurgo supremo que construye el mundo con su pensamiento, a través de la magia o de la palabra. Tal cosmogonía existe en numerosas culturas.
- (2) Creación del buceador de la tierra. Esta cosmogonía, que existe en Asia, Europa y los indígenas de América, cuenta relatos en los que el dios manda un animal a buscar la tierra en un océano primitivo.
- (3) Creación mediante el desmembramiento de un ser primordial. Es decir, una criatura primordial construye los elementos del mundo con su cuerpo.
- (4) Creación mediante el recurso de dividir en dos una unidad primordial: en este tipo están incluidos tres subtipos o variantes:
  - La separación del cielo y la tierra.
  - La separación de una masa amorfa original como el «caos».
  - La división de un huevo cosmogónico.

En *Grandes relatos de la Humanidad: El pensamiento mítico* (s.f.: 57) de Prat Ferrer, existen en total cinco tipos del mito cosmogónico:

- (1) A partir de la nada (*ex nihilo*).
- (2) Procreación: una figura primordial engendra todas las cosas del mundo: el mar, el cielo y la tierra, etc. Esta procreación no tiene necesariamente que ser sexual o bisexual, en algunas culturas la procreación es monosexual.
- (3) Fabricación: El mundo y la humanidad nacen a partir de la fabricación de algún material físico. Por ejemplo, en la mitología china, los seres humanos se crean a partir del barro; y según la obra clásica mitológica de la cultura maya *Popol Vuh*, los seres humanos fueron creados a partir del maíz.

(5) División: La cosmogonía de división se refiere a la creación de una unidad primordial, que puede ser un huevo cosmogónico, masa de aire o un ser viviente. Por ejemplo, en las mitologías nórdica y china existen los antropomorfos, los seres primordiales gigantes: Ymir y Pangu. Todo el universo nace desde la desmembración de los cadáveres de los gigantes. Con respecto a los gigantes primordiales los volvemos a analizar más concretamente en el siguiente capítulo.

(5) Búsqueda de tierra debajo del agua.

A través de los dos ejemplos, vemos que en la clasificación de Eliade destaca la creación del ser primordial poniéndola en un grupo independiente, porque los gigantes en la naturaleza son seres humanos. En las cosmogonías nórdica y china destaca la figura de los gigantes, que es el primer ser viviente del cosmos a partir del que se construye el mundo con su cuerpo. Y la creación según el principio de división en dos desde una unidad primordial se produce con materiales físicos. Ha de tenerse en cuenta que cada tipo de mito no es absolutamente independiente, es decir, no existe sola una clasificación para cada creencia, podemos encontrar dos o más tipos entrelazados entre sí en muchos casos. Sin embargo, no importa cómo se clasifique, el mito del origen contiene principalmente tres aspectos, el origen del universo, el nacimiento de los seres humanos y las criaturas, así como el surgimiento de todos los elementos del mundo.

### **3.2. Introducción a la mitología nórdica**

La mitología nórdica se concibe como el conjunto de creencias arcaicas y relatos fabulosos de los pueblos germanos septentrionales. En Occidente existen cinco grandes familias de mitologías, a saber: la mitología clásica (Grecia y Roma), la mitología germánica, la mitología celta, la mitología egipcia y la mitología mesopotámica. Estas mitologías pueden subdividirse a su vez en subgrupos, como es el caso de la mitología germánica, que se subdivide según su orígenes geográficos, en

tres grupos diferentes: la mitología anglosajona, nacida en la isla de Britania durante el siglo VI y desarrollada por los anglos, jutos y sajones; la mitología alemana, que tiene su origen en los pueblos germanos antes de su cristianización; y por último, objeto de nuestra investigación, la mitología nórdica o escandinava, que trata sobre los mitos desarrollados en Escandinavia en la época precristiana. Por lo tanto, en este apartado explicaremos primero las características de los pueblos nórdicos y sus religiones; y en segundo lugar trataremos las fuentes más importantes de la mitología nórdica. En último lugar presentaremos sus rasgos fundamentales.

### **3.2.1. Los pueblos nórdicos en la Edad Antigua y la cristianización escandinava**

Según señala Enrique Bernárdez, los germanos

eran unos pueblos de lengua y cultura indoeuropeas surgidos en torno a la mitad del primer milenio a.n.e.<sup>29</sup> a partir de los pueblos asentados desde antiguo en el norte y de algunas tribus indoeuropeas llegadas del este que, poco a poco, fueron cambiando y diferenciándose de los otros pueblos de la familia (Bernárdez, 2002: 41).

Los asentamientos de los primeros pueblos germanos los encontramos en la época de la Edad de Bronce en la parte central y septentrional de la actual Alemania, donde llevaban una vida primitiva, pero ya empezaban a desarrollar relaciones sociales y presentaban rasgos de una civilización más avanzada.

Los asentamientos eran pequeños, la tecnología del cultivo de la tierra bastante primitiva, las relaciones sociales básicamente igualitarias y los enfrentamientos guerreros más bien esporádicos, lo que explicaría la inexistencia de enterramientos de guerreros con sus armas, como sería frecuente más adelante (Bernárdez, 2002: 47).

Según lo que indica Whittock (2018), el término «nórdico» o «norreno» (este último

---

<sup>29</sup> Antes de nuestra era.

término ha sido acuñado por el profesor español Macià Riutort (2019) para referirse a los antiguos nórdicos), suele aplicarse a los distintos pueblos de Escandinavia que hablaban el antiguo idioma nórdico entre los siglos VIII y XIII a.C. Y el término «vikingo» o «viquingo» (acuñado también por Macià Riutort, 2019) que conocemos hoy en día deriva del islandés antiguo *vikya*, que quiere decir «desplazarse y virar», por lo tanto, este vocablo del nórdico antiguo podría haber designado a los hombres de mar alejados del hogar. Sin embargo, la etimología de esta palabra está discutida; algunos eruditos insisten que «vikingo» alude a los marineros y guerreros nórdicos que participan en las batallas en los países extranjeros. Existe también la teoría que interpreta la palabra del nórdico antiguo «vík» como el origen de «vikingo» con el significado de «bahía pequeña» o «fjordo». Por ejemplo, según el historiador estadounidense F. Donald Logan, el término «vikingo» significa «el pueblo del fiordo» (2014:18).

No obstante, hallamos que en origen «vikingo» no se refería a ningún pueblo o grupo étnico con el significado negativo que tiene hoy de «incursionar», «piratear» o «merodear». Según Riutort (2019), citando a Jana Krüger, el concepto «viquingo» es un concepto que nace desde el entorno del romanticismo escandinavo en el siglo XIX, mientras la palabra *wicing* ya está atestada en inglés antiguo con el significado de «pirata» a finales del siglo VII. En la actualidad empleamos el término para describir a los escandinavos de la llamada «Era Vikinga», que se extiende desde finales del siglo VIII hasta 1100 d.C. aproximadamente. Durante este tiempo los vikingos conquistaron otros pueblos y lograron una gran extensión territorial.

Se considera que la mitología nórdica ha sido un caso especial, ya que no era una creencia oficial ni tampoco una religión sagrada que compartieran todos los escandinavos. Es importante reconocer esta peculiaridad y por ello no es posible interpretar los mitos nórdicos con la misma visión que otras grandes religiones. Para la mayoría de las creencias arcaicas, los santos sirven de modelo sagrado y son figuras divinas para que los profanos las imiten y se aproximen a ellas. Sin embargo, las



divinidades de los mitos nórdicos no presentan ese carácter; los hombres nórdicos no estaban obligados a imitar a los dioses ni a aprender sus obras. Los dioses nórdicos, en vez de ser un conjunto independiente y superior del mundo, estaban profundamente arraigados en la sociedad escandinava. El concepto de guerra y las armas (representado por Odín, Tor y Tyr) junto con la estructura agrícola (representado por Njord y Frey), nace desde la tierra nórdica y sirve como norma ideológica y apoyo espiritual para el funcionamiento y el desarrollo de la sociedad. La religión ayuda a la gobernación de una comunidad mientras requiere también el apoyo de la autoridad o de los reyes para conseguir su exclusividad religiosa. Como indica Bernárdez, «no es posible distinguir los intereses religiosos de los políticos en esta época» (2002: 15).

Por lo tanto, para una sociedad que cuenta con su propia religión y sus propios rituales resulta difícil abandonar la anterior y aceptar una nueva creencia definitivamente, de modo que la cristianización en la tierra escandinava no solo es una cuestión religiosa sino también social y política. En la mitología nórdica, considerada como una religión pagana, la influencia del cristianismo fue bastante tardía, pues el contacto no se produjo hasta el siglo X. Según Bernárdez, comenzó muy pronto (hacia el siglo V) en algunos pueblos y no concluyó hasta el XII en Suecia. El historiador noruego Peter Andreas Munch resume el proceso de la cristianización europea de la siguiente manera:

Among the various Germanic tribes the pagan mythology was gradually driven back as Christianity spread abroad: first of all in France, about five centuries after the birth of Christ; thereafter in England, a century or two later; and still later in Germany, where the Saxons, who received the new faith at the hands of Charlemagne about the year 800, stood last of the pagan tribes. In the North paganism held its ground more stubbornly; in Iceland it did not loose its hold before the beginning of the eleventh century, in Norway and Denmark thirty years later, and in Sweden probably not before the year 1150 (1926: xiv).

Generalmente, el proceso de la cristianización fue violento y duro en Escandinava, mientras que en algunas regiones la cristianización resultó más pacífica. Por ejemplo, en Dinamarca e Islandia no surgieron enfrentamientos graves o conflictos entre los nórdicos y los cristianos. Bernárdez explica este fenómeno del siguiente modo:

[...] en la evangelización no se intentaba convencer a los paganos de que sus dioses «no existían», sino de que éstos eran los incorrectos o, en otras palabras, que no eran dioses sino demonios, lo que viene a ser como reconocer la existencia real de Odín, Freya y demás divinidades tradicionales (2002: 36).

De este modo el cristianismo fue aceptado poco a poco por los países nórdicos y llegó a ser reconocido oficialmente. Ha de considerarse la cristianización de forma dicótoma. Por un lado, marca el fin de la era mitológica de Escandinavia, aunque los mitos nórdicos nunca han desaparecido por completo. La conversión cristiana predominará sobre las creencias nórdicas antiguas; pese a ello, ha de tenerse en cuenta que, por la tardía llegada del cristianismo, la mitología nórdica tuvo un largo desarrollo y su contenido principal pudo conservarse sin modificaciones sustanciales. Lo más importante de este período reside en el hecho de que los cristianos registraron a través de la escritura los mitos escandinavos y conservaron los primeros testimonios de los relatos nórdicos entre los siglos XI y XIII, así como en la obra del historiador romano Tácito del siglo I, *Germania*. Los escandinavos no tenían ni escritura ni textos sagrados de sus creencias, de modo que los relatos se transmitían oralmente de generación en generación. Creían simplemente en la existencia de sus dioses y vivían con la fe de que los dioses se enteraban de todo ocurrido en la tierra y eran capaces de ayudar o destruir a los seres humanos. Debido a la ausencia de escritura, muy poco se sabe del período precristiano, puesto que solo contamos con la información que proporcionan las runas y los yacimientos arqueológicos como los grabados rupestres escandinavos.

### 3.2.2 Las fuentes de los relatos mitológicos nórdicos

Como hemos dicho, debido a la ausencia de un sistema de escritura, los mitos nórdicos primitivos se transmitieron oralmente de generación en generación. La escritura, importada con la llegada de la nueva religión, permitió a los escandinavos registrar las leyes, las costumbres, rituales, así como los relatos heroicos y fabulosos.

De ahí que cuando los islandeses empezaron a escribir en cantidad, menos de cien años después de aquel evento, se conservaban aún muchos recuerdos de las creencias paganas, sobre todo tal como aparecían en textos literarios que habían pervivido oralmente y que empezaron a ponerse por escrito en esos años (Bernárdez, 2002: 26).

Los mitos nórdicos quedaron registrados de forma escrita en tres fuentes principales que sirven de base para nuestro análisis mitocrítico: *Edda Poética* o *Edda Mayor*, *Edda en prosa* o *Edda Menor* y los llamados poemas escáldicos.

#### 3.2.2.1 *Edda Mayor*

What the *Vedas* are for India, and the Homeric poems for the Greek world, that the *Edda* signifies for the Teutonic race: it is a repository, in poetic form, of their mythology and much of their heroic lore, bodying forth both the ethical views and the cultural life of the North during late heathen and early Christian times (*Edda Mayor*, 1988: ix).<sup>30</sup>

Efectivamente, la *Edda Poética* se considera como la fuente más importante para la interpretación de la mitología nórdica, ya que nos proporciona una gran cantidad de temas mitológicos, divinidades, relatos de los héroes nórdicos y sus rituales. A principios del siglo XVII, Brynjólfur Sveinsson de Dinamarca descubrió por

---

<sup>30</sup> Obsérvese que se ha consultado las fuentes nórdicas tanto en versiones españolas como inglesas. Pero para la citación de estas fuentes, por ejemplo, *Edda Mayor*, se citan ediciones traducidas al inglés. Se han elegido estas por su calidad filológica, y, además, porque el inglés es una lengua germánica y tiene un superestrato del norreno o antiguo nórdico.

casualidad en Islandia unos manuscritos muy valiosos, que registran los fragmentos de la mitología nórdica y forman parte principal de la *Edda Poética* de hoy en día, de modo que denominó a estos manuscritos *Codex Regius* y se los llevó a Copenhague en 1643. Basándose en el contenido del *Codex Regius* se desarrolló enormemente el estudio mitológico en Dinamarca y en otros países nórdicos y surgieron numerosas publicaciones relacionadas con la *Edda*. Sin embargo, aunque el *Codex Regius* conserva la mayor parte de contenido de la *Edda*, no lo cubre todo. Algunos poemas muy relevantes como, por ejemplo, «Los sueños de Bálder», «El canto de Rig» o «El canto de Svipdag», no se encuentran entre los manuscritos del *Codex Regius*. Aunque algunos de estos poemas fueron compuestos después de la llegada del Cristianismo y resulta difícil verificar su procedencia original, es innegable su gran valor. En 1971, el *Codex Regius* volvió de nuevo a Islandia y se encuentra hoy en día en el Instituto Árni Magnússon para los Estudios Islandeses en Reikiavik.

Detengámonos ahora en el significado de la palabra *edda*, que no está del todo claro. Según Hollander (1988), es muy posible que la palabra *edda* fuera acuñada por el poeta islandés Snorri Sturluson en el siglo XII, que empleó tal término para referirse a la poesía o a lo poético. El islandés, Árni Magnússon, del siglo XVIII, también cree que *edda* significa «poética». Además, el profesor Riutort (2004) pone su enfoque en que la palabra *edda* que significa «bisabuela» y la palabra *edda* que es el título de libro simplemente son homófonas. Según él, la palabra *edda* es «un derivado de \**eddi* «poema escáldico» y el sufijo -a utilizado profusamente en la formación de títulos de obras literarias y de códices» (2004: 121); mientras que los hermanos Grimm, proponen que *edda* significa «Urgroßmutter» (tatarabuela) en el antiguo lenguaje escandinavo; más tarde otros estudiosos han considerado que *edda* tiene el significado de «razón», «alma», o «forma poética», e incluso la vinculan a Odín.

La *Edda Poética* del siglo XIII es una colección anónima de tradiciones y mitologías nórdicas, compuesta por 38 poemas, de los cuales 35 pertenecen al período previo al siglo XI, mientras que los tres poemas restantes recibieron la influencia del

cristianismo. Entre los 35 poemas precristianos hay 14 poemas que cuentan los mitos y las divinidades y otros 21 tratan de las hazañas y relatos de los héroes.

La parte inicial de la *Edda Mayor* es la llamada Völuspá, que significa «La profecía de la vidente» o «La visión de la adivina», ocupa el primer lugar del *Codex Regius*, y sirve de introducción a la cosmogonía, las divinidades y el destino de los nórdicos. Luego vienen los cantos titulados «Los Dichos de Har», «Los Dichos de Vaftrúdnir» y «Los Dichos de Grímnir», en los que se narran los relatos del dios supremo Odín. Después se presenta a la diosa de la fecundidad, Freya, a Tor y a otras figuras que no vamos a enumerar aquí. La segunda parte de la *Edda Mayor* consiste en los relatos de los héroes según el orden cronológico. Las formas de expresión de los poemas también son muy variadas: hay narraciones, monólogos, diálogos, así como adivinanzas. Estas expresiones vívidas están entrelazadas con las tramas de mitos. Como bien indica Hollander, los rasgos más destacados de la *Edda Mayor* son, en primer lugar, su abundante contenido de mitología, las concepciones éticas y los relatos de los héroes; en segundo lugar, su estilo conciso; y, por último, se caracteriza por la anonimidad y la objetividad (1988: xv).

### **3.2.2.2 Edda Menor**

*Edda Menor*, también conocida como *Edda en Prosa*, *Edda prosaica*, o la *Edda de Snorri* fue recopilada por el erudito e historiador islandés Snorri Sturluson cerca del año 1220 y es una de las fuentes fundamentales para el estudio de la mitología nórdica junto con la *Edda Mayor*.

Está compuesta por tres secciones. La primera parte se titula «Gylfaginning» («El engaño de Gylfi» o «La alucinación de Gylfi»). Gylfaginning empieza con una anécdota sobre el engaño de unos recién llegados al rey de Suecia llamado Gylfi. El rey visita a los recién llegados en su tierra disfrazado de mendigo y se llama a sí mismo Gangleri para averiguar si su éxito proviene de su propia fuerza o bien de la ayuda de los dioses. Por lo tanto, lanza numerosas preguntas que se contestan de

forma dialógica. A través de este diálogo se explica el origen del mundo, el nacimiento de los gigantes, el surgimiento del sol y de la luna, los dioses, las nornas, y también se narra el fin del mundo, Ragnarök.

Sin embargo, si atendemos al título «El engaño de Gylfi» o «La alucinación de Gylfi», vemos que para Snorri, doscientos años después de la evangelización en Islandia, las creencias paganas ya no son más que una alucinación o un engaño. El protagonista, Gylfi, es el alucinado y engañado, porque lo que cuentan no es real.

La segunda parte, «Skáldskaparmál» («Dichos sobre poesía»), la más larga, se considera una especie de tratado de poetología con definiciones, técnicas y ejemplos para crear versos sobre mitos, en otras palabras, «una guía para la formación de poetas».

La tercera parte, «*Háttatal*», una especie de índice de tipos de versificación, consiste en un poema de 102 estrofas compuesto por Snorri en alabanza al Rey Hákon y a su amigo Jarl Skúli, en el que cada estrofa ilustra una variación estructural, estilística o métrica, con un comentario en prosa que explica las técnicas involucradas. El comentario se desarrolla también en forma de diálogo. Vale la pena mencionar el concepto «kenning», que es un tipo de expresión metafórica y simbólica empleada profusamente en las tradiciones nórdicas y en los textos de Snorri. Muchas veces, cuando se alude a alguien o algo, no se indican sus nombres directamente, sino que se emplean paráfrasis metafóricas que hacen referencia a otra cosa u objeto de forma indirecta. Por ejemplo, en vez de llamar al dios Tor por su nombre, frecuentemente se le menciona como el «marido de Sif», o en vez de mencionar la sangre, se emplea el término «kenning» que significa «rocío de heridas» o «rocío de tristeza».

*Gylfaginning* es la parte más importante de la *Edda Menor* ya que proporciona una gran cantidad del contenido mitológico y sirve, junto con la *Edda Poética*, como fuente principal de nuestro trabajo. Como indica Anthony Faulkes:

*Gylfaginning* is the part of the Edda in which Snorri's narrative powers are at their most developed, and where the device of the dramatic dialogue form is used most consistently

and successfully, and so it is assumed that it was written last (2005: xix).

### 3.2.2.3 La poesía escáldica

Otra fuente importante de la mitología nórdica consiste en las poesías escáldicas, que se cultivaron fundamentalmente en las cortes de Noruega y luego en Islandia entre los siglos IX y XIII. La poesía escáldica se caracteriza por una compleja sintaxis, una serie de perífrasis y metáforas y una estética artística. En cuanto al contenido, la mayoría de los poemas solían reseñar batallas, hazañas y hechos de los nobles y se dedicaban a los reyes a quienes se servía en la corte. Los «escaldos» (derivado del escandinavo *skald*), es decir, poetas guerreros, combinaban las hazañas históricas con los temas mitológicos de modo que a través de sus composiciones también nos han llegado elementos mitológicos en forma poética.

En cuanto a las fuentes en prosa, no hay que olvidar al monje danés Saxo Gramático (1150-1220), quien redactó una gran cantidad de relatos legendarios de los reyes de Dinamarca que incluían contenidos muy abundantes de los mitos y de las creencias arcaicas. A diferencia de Snorri, Saxo utilizó la lengua latina para componer los relatos de los reyes y los consideró como historias verdaderas y no como cuentos mitológicos.

También existen otras fuentes de mitología nórdica como los fragmentos de *Germania* (98 a.C.) de Tácito; la literatura oral, que refleja perfectamente el paganismo de los escandinavos; los cuentos folclóricos y las tradiciones, que se presentan a través de las costumbres, rituales, festividades y muchos de ellos están registrados en la obra *Mitología germánica* (1835) de los hermanos Grimm.

Además, las sagas, obras literarias producidas principalmente en Islandia entre los siglos XII y XV, son las leyendas narrativas en prosa sobre los seres heroicos o mitológicos. Las sagas no solo encarnan los temas fundamentales del mundo nórdico como el honor, la venganza, etc., sino que también registran una gran cantidad de mitos nórdicos o de figuras mitológicas. Entre las más conocidas, destaca *El Cantar de los Nibelungos*, en el que hallamos al héroe invencible e invulnerable Sigfrido, las

predicciones de la bruja sobre el futuro de los héroes, así como el amor complejo y retorcido de la protagonista Crimilda. Asimismo, en la *Saga de los Völsungos*, el dios supremo Odín aparece varias veces para ayudar al protagonista a salir de apuros o para ofrecerle ayuda. Por lo tanto, en las sagas nórdicas, no solo leemos las hazañas de los famosos héroes, sino que también vemos las huellas de los mitos.

También hay que mencionar la escritura escandinava, las runas, cuyos signos se emplearon profusamente en la península escandinava. Pese a que fueron reemplazadas por el lenguaje latino, en los descubrimientos arqueológicos han quedado huellas de las runas: por ejemplo, en los ajuares funerarios, en grabados rupestres, en las ruinas arquitectónicas, etc. Las runas han aportado información muy valiosa sobre los mitos nórdicos; el alfabeto más antiguo se conoce como *futhark*.



Figura 1. Piedra de Rök<sup>31</sup>

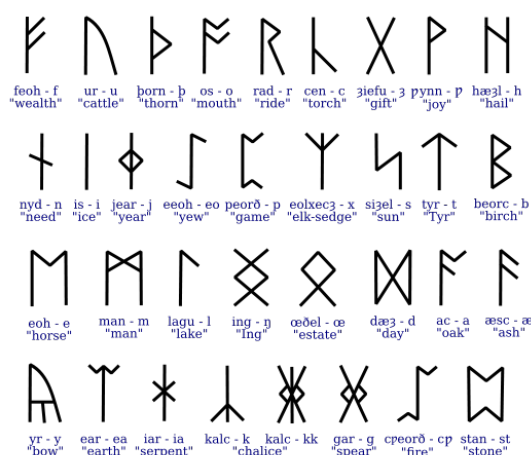


Figura 2. Futhark<sup>32</sup>

### 3.2.3. Características de los mitos cosmogónicos nórdicos

A diferencia de los mitos clásicos u otros mitos indoeuropeos, gracias a su entorno

<sup>31</sup> Piedra de Rök: estela rúnica que se descubrió en el siglo XVII; está situada en la provincia de Östergötland de Suecia. El texto de la Piedra de Rök es el más largo de entre los descubrimientos arqueológicos de la escritura rúnica hasta hoy.

Recuperado de: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rökstenen\\_2.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rökstenen_2.jpg) Último acceso: 30/04/2021.

<sup>32</sup> Alfabeto rúnico conocido como Futhark.

Recuperado de: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anglosaxonrunes.svg> Último acceso: 30/04/2021.



geográfico especial y su proceso de desarrollo histórico, la mitología nórdica posee rasgos singulares. Como acabamos de explicar, los mitos nórdicos carecen de testimonios escritos y ciertas tramas de los relatos no están muy claras pues existen múltiples versiones o bien fragmentos oscuros difíciles de interpretar. En tanto que creencia politeísta y pagana no proclama ninguna adoración exclusiva de ninguna deidad suprema única ni existe la figura de un salvador o demiurgo para todas las criaturas. Por el contrario, en la genealogía nórdica, cada deidad manifiesta sus propias características: Odín representa la solemnidad, Tor la valentía, Loki la astucia, etc.

Por añadidura, los dioses nórdicos en vez de situarse en una posición suprema y sagrada llevan la misma vida que los seres humanos y experimentan también su propia felicidad o angustia, y se ven abocados a afrontar con valor el destino final que espera irremisiblemente a todas las divinidades y a todas las criaturas. Si la mitología griega y romana representan una poesía lírica magnífica, entonces podemos decir que la mitología nórdica marca una gran obra maestra filosófica solemne e implícita.

En la cosmogonía nórdica vemos un mundo que se encuentra constantemente en movimiento y en conflicto. La contradicción entre los gigantes y los dioses, la discrepancia entre las dos familias de los dioses los Ases y los Vanes, el antagonismo permanente entre la justicia y la maldad, la dura lucha entre la fuerza individual y el destino inevitable: todo está en constante confrontación a la vez que coexisten las fuerzas opuestas, lo cual sin duda construye la característica más relevante de la cosmovisión nórdica, la *coincidentia oppositorum* (Solares, 2001: 18).

En segundo lugar, el tema del Ragnarök, mencionado frecuentemente en los estudios de la mitología nórdica, caracteriza el sentido de destino y fatalidad en el antiguo pensamiento de los nórdicos. Los dioses son fuertes y poseen fuerza sobrenatural, sin embargo, es el destino omnipresente el que determina el hado de cada individuo, incluso el de los dioses. La fatalidad del destino forma la base fundamental de la filosofía nórdica a través de su cosmogonía.

Por último, en la cosmogonía nórdica destaca la importancia de la guerra y el coraje. Podemos confirmarlo en figuras como la de Odín, conocido también como dios de la guerra; el Valhalla, lugar donde los guerreros muertos en las batallas disfrutaban de las fiestas como recompensa; etc. A continuación, explicamos estos conceptos.

Como hemos señalado, la cosmogonía nórdica se caracteriza, ante todo, por su enfoque antagónico conocido como *coincidentia oppositorum*. Las confrontaciones empiezan cuando el mundo todavía no ha nacido. En lo más lejano del tiempo, todavía no hay nada en el cosmos, solo existe un abismo llamado Ginnungagap, el frío viene del norte mientras que del sur nace el calor. Entre el choque del frío y calor surge el gigante Ymir, que sobrevive alimentándose de la leche de la vaca Audhumla que, a su vez, lame las escarchas saladas de las rocas. De la vaca nace el antepasado de los dioses, Buri, que se casó más tarde con una giganta y tuvieron tres hijos: Vili, Ve y Odín. Sin embargo, son estos nuevos dioses quienes matan a Ymir y posteriormente construyeron el mundo a partir del cuerpo del gigante. En «Völuspá» leemos:

In earliest times did Ymir live  
Was nor sea nor land nor salty waves  
Neither earth was there nor upper heaven  
But a gaping nothing, and green things nowhere (*Edda Mayor*, 1988: 2).

Por lo tanto, el cosmos nórdico nace desde el choque de las dos fuerzas opuestas y la primera criatura nace a partir de esta confrontación de hielo y fuego. En la cosmovisión nórdica, el cosmos no nace desde la nada, sino desde la confrontación. Y el origen del mundo no solo consiste en el nacimiento del Ymir, sino también su muerte. El mundo surge también como resultado de la lucha entre el gigante y las deidades, la cual da luz a todas las cosas del mundo, ya que el cadáver de Ymir se convierte en los ríos, el bosque, el cielo, etc.

Cabe señalar también que, la lucha entre los gigantes y los dioses constituye con

mucha frecuencia la trama de la mitología nórdica hasta que finalmente llega el Ragnarök. En palabras de Bernárdez, «la mitología eterna es el relato de la lucha» (2002: 299).

La lucha y confrontación se manifiesta al mismo tiempo en las dos familias divinas: los Ases y los Vanes. El primer acontecimiento que ocurre en el mundo divino nórdico es la guerra mundial que estalla entre las dos familias y que modificó enormemente la fisonomía y la estructura del mundo nórdico.

His spear had Óthin sped o'er the host:  
the first of feuds was thus fought in the world;  
was broken in battle the breastwork of Ásgarth,  
fighting Vanir trod the field of battle (*Edda Mayor*, 1988: 5).

Según Dumézil (1973), los conflictos entre los Ases y los Vanes tratan de los acontecimientos históricos auténticos. Los Vanes representan la civilización agrícola y antigua; mientras que los Ases simbolizan la figura de los guerreros más modernos. En otras palabras, muy posiblemente lo que reflejan son luchas entre los dos pueblos primitivos. Sin embargo, lo que más llama la atención es la solución final que alcanzan basada en la reconciliación. Ambas partes llegaron a un acuerdo para acabar con las luchas sin mencionar la razón, de modo que se trata de una reconciliación obligatoria. Las confrontaciones y luchas deben llegar a un final sin que se produzca la derrota de alguna de las partes, pues los nórdicos eligen la coexistencia.

Además, la relación entre los seres humanos y la naturaleza manifiesta también la *coincidentia oppositorum*. «La vida de los dioses es, en primer lugar, un reflejo de las obras de la naturaleza. Y, en segundo lugar, un reflejo y una figura de la vida humana» (Niedner, 1997: 232). En la cosmogonía nórdica, vemos una íntima relación entre los hombres, la sociedad y la naturaleza. E incluso podemos encontrar esa unificación conflictiva en las figuras divinas, por ejemplo, el dios de la malicia, Loki, que es un personaje bastante peculiar, y lo más llamativo es su carácter dual. En

palabras de Niedner, «el mal se halla en medio del bien. El mal procede del bien por separación, al tomar una mala dirección» (1997: 233).

En consecuencia, concluimos que la confrontación entre diversas fuerzas es un elemento imprescindible de la mitología nórdica. Según Dumézil (1973), la oposición conceptual, la dualidad y el conflicto son características de toda la mitología escandinava y del norte de las tierras germánicas. Sin embargo, estas confrontaciones no terminan con la victoria o la muerte de una parte, sino que logran finalmente una relación coexistente entre las dos. En otras palabras, en la cosmogonía nórdica, no se enfatiza la superioridad absoluta o la posición extrema de una fuerza determinada, la clave consiste en el contrapeso y en la coexistencia dinámica. Como bien señala Lanceros, «la mitología nórdica parece saber que no hay mundo, ni sociedad divina, ni sociedad humana mientras esas dos fuerzas permanezcan alejadas o mientras se hallan abiertamente enfrentadas» (2001: 58).

La lucha es una forma de existir, y tal lucha existe entre los Ases y los Vanes, entre numerosos conflictos entre las deidades y los gigantes, entre los seres y la naturaleza, así es como existe el pueblo nórdico, y la confrontación sirve para llegar al final a la unificación y la coexistencia. La cosmovisión nórdica se encuentra en las oposiciones constantes y en los equilibrios entre conflictos. «Nada está tranquilo, nada descansa, todo es actividad» (Niedner, 1997: 45).

Como consecuencia de la dualidad y la confrontación que hemos esbozado, la cosmogonía nórdica destaca por su fatalismo. En su obra *El destino de los dioses. Interpretación de la mitología nórdica* (2001), Patxi Lanceros expone una interesante interpretación del concepto «destino» de la cosmogonía nórdica, caracterizada por un sentido trágico y pesimista. Los mitos nórdicos no solo están llenos de conflictos constantes, sino que también las deidades se ven obligadas a llegar al fin del mundo de forma apocalíptica: el Ragnarök.

Garm bays loudly before Gnipa cave,  
breaks his fetters and freely runs

The fates I fathom yet farther I see:

of the mighty gods the engulfing doom (*Edda Mayor*, 1988: 11-12).

Tras el invierno más largo, llega la batalla final del mundo: todos los monstruos salen, el árbol cósmico Yggdrásil ha sido destruido, el dios supremo Odín ha muerto en la batalla, y al final, el fuego arrasa todo sin dejar nada. Se trata de «un gran combate cósmico entre el bien y el mal, la luz y las tinieblas, la armonía y el caos, la vida y la muerte» (Eliade, 1980: 130). En la *Edda Poética* también se narra el proceso durísimo y sangriento de la batalla. El fin del mundo y de las divinidades, sin lugar a duda, manifiesta el sentido trágico de la cosmovisión nórdica. Sin embargo, cabe señalar que, el fin del mundo no significa nunca la victoria de los gigantes o de las fuerzas malvadas, sino que se trata del orden del destino, como si todo estuviera planificado según lo que debe ser. Según explica Campbell:

El principio básico de toda mitología es éste del principio en el fin. Los mitos de la creación están saturados de un sentido del destino que continuamente llama a todas las formas creadas al imperecedero del cual emergieron por primera vez. Las formas avanzan poderosamente, pero inevitablemente alcanzan su apogeo, se derrumban y retornan. La mitología, en este sentido, tiene una actitud trágica. Pero en el sentido de que coloca nuestro verdadero ser no en las formas que ceden, sino en el imperecedero del cual inmediatamente surgen de nuevo, es eminentemente no trágica (1959: 152).

Por lo tanto, para la mitología nórdica, el principio imperecedero no es la voluntad de las deidades, sino el destino irresistible e inevitable para toda criatura. Nada es invariable ni eterno, lo único imperecedero es el destino mismo. La confrontación entre las diferentes fuerzas es el destino, la muerte de Bálder<sup>33</sup> y la decadencia de los dioses son el inevitable destino. «El mundo termina, pero no como castigo a la maldad de nadie, sino porque todo tiene que acabar. Y lo referente a los dioses,

---

<sup>33</sup> Es el hijo de Odín y Frig, dios de la luz en la mitología nórdica.

lógicamente, ha de terminar a lo grande» (Bernárdez, 2002: 299).

I see green again with growing things  
the earth arise from out of the sea;  
fell torrents flow, overflies them the eagle,  
on hoar highlands which hunts for fish (*Edda Mayor*, 1988: 12).

Después de la batalla final, reaparece un mundo nuevo y todo comienza de nuevo, aunque el destino nórdico es trágico, pero de ninguna manera simboliza el fin y la extinción. «No es el final, no hay un final. No es más que el fin de los viejos tiempos» (Gaiman, 2017: 255). El mundo no acaba por el vencimiento de los enemigos, sino controlado por la voluntad del destino. El fin da luz a un comienzo nuevo, los dioses vuelven a aparecer y todo empieza de nuevo. Por lo tanto, el destino simboliza la ley inmanente, eterna y dinámica para el mundo nórdico. Afirma Lanceros: «para los germanos el destino es la fuerza que anima todo lo real en sus diferentes manifestaciones. Es la ley-inquebrantable-que domina el cosmos en conjunto y en detalle, la ley que implica a dioses y hombres en un proceso único» (2001: 120).

Siendo el destino el núcleo de la cosmovisión nórdica, se conforma a partir de él la base filosófica de los escandinavos. Ante la dureza del entorno natural, los antepasados nórdicos aprendieron a luchar incansablemente contra la naturaleza y las fuerzas opuestas y, asimismo, a convivir con ellas. Frente a la muerte ellos aplican la filosofía del destino para comprender mejor el mundo. En su cosmovisión, nada es eterno, todo está bajo el control del destino impersonal y a la vez todo es continuo, porque mientras el destino esté allí, el mundo estará allí.

El tercer rasgo de la cosmogonía nórdica que nos llama la atención es el tema de «guerra». La mitología nórdica está penetrada por los elementos de confrontaciones y luchas. Estas fuerzas se confrontan y llegan a cierto equilibrio entre sí hasta el nodo del destino. Durante este proceso, las fuerzas físicas, las guerras y los combates se han convertido en elementos indispensables del mundo nórdico. Para Dumézil, los Ases,

un conjunto antagónico de los Vanes (civilización agrícola), representan al grupo dirigente de los guerreros, en otras palabras, la guerra no solo es la etiqueta de las deidades nórdicas sino más bien su naturaleza. En su conocida teoría de la trinidad funcional de los dioses, Dumézil propone que la guerra es una de las funciones fundamentales de los dioses. Para los hombres primitivos, la guerra es la manifestación de la fuerza y el poder, y la manera obligatoria para la gobernación y la superioridad. También Joseph Campbell en su obra, *Los mitos. Su impacto en el mundo actual* (1994), enfatiza la importancia de la guerra considerándola como la primigenia noción mítica. Según él, desde las épocas más remotas se ha visto la guerra (de uno u otro tipo) no sólo como algo inevitable, sino como la forma normal y más estimulante de acción social llevada a cabo por la humanidad civilizada, siendo el placer y el deber de los reyes equilibrar las guerras (1994: 229).

De hecho, hemos de fijarnos no solo en la fuerza física y las guerras sangrientas, sino en algo más importante aún, en el espíritu intrépido, el coraje, la resistencia, la determinación, así como el heroísmo derivado de las luchas para afrontar todo tipo de peligros y amenazas. En la mitología nórdica, la muerte, en vez de significar simplemente el punto final, está dotada de un significado más simbólico y de un sentido ritual. «La mitología del Norte demuestra que tenían una creencia profunda en la inmortalidad del alma» (Niedner, 1997: 216). Diferentes grupos sociales y diferentes formas de morir determinan distintos destinos tras su muerte. Por ejemplo, la diosa Hel, que domina el infierno, acoge a las personas que mueren a causa de enfermedades o del envejecimiento y llegan al reino de Hel después de un largo viaje de nueve días y nueve noches; los ahogados en el agua son conducidos por el dios del río Ran; los guerreros de Odín que mueren heroicamente en las batallas recibirán un trato especial. Las valquirias, sirvientas de Odín, llevarán a los guerreros al reino de los dioses. En el palacio Valhalla los héroes pueden disfrutar de las fiestas y la alegría. En el mundo nórdico, el guerrero simboliza la gloria suprema, el coraje y el honor, tanto antes como después de la muerte, por lo tanto, se trata de la «aristocracia

guerrera». Como resume Bernárdez:

Para una cultura guerrera, la muerte en combate viene a ser como la culminación de una vida dedicada precisamente a ese posible desenlace, curiosa idea que sigue viva entre nosotros: los héroes caídos en las guerras están de algún modo por encima de los demás, y hay llamas que arden eternamente en los monumentos al soldado desconocido; pero nunca se nos pasaría por la cabeza encender la que honre a los fallecidos en accidente laboral (2002: 197).

Otro ejemplo interesante para explicar el fatalismo es el caso de Bálder. Lanceros señala en su interpretación las funciones y el simbolismo del dios Bálder. Explica que en la mitología nórdica, donde la guerra y el heroísmo ocupan un papel principal, la paz, la bondad y la luz simbolizadas por Bálder son objetivos imposibles de lograr. Por lo tanto, se puede definir a Bálder como un «dios ausente» (Lanceros, 2001: 74). Aún más dramático es que incluso la forma en que muere está relacionada con las armas y las luchas. Los nórdicos medían su vida por estándares heroicos.

«La diferencia está en que los cristianos anhelaban un cielo de eterna alegría, y los nórdicos no. Durante muchos siglos, y hasta que llegaron los misioneros cristianos, les bastó con el heroísmo» (Hamilton, 2008: 388). En consecuencia, Bálder no pertenece al mundo viejo lleno de oposiciones, está destinado a aceptar su muerte. En otras palabras, su muerte está condenada al destino. Asimismo, la aparición de un mundo nuevo es indudablemente inevitable. El destino aparece una y otra vez más en la mitología nórdica como una fuerza impersonal y superior, determina la confrontación, el desarrollo, el equilibrio y la alternancia de todas las fuerzas en el mundo. La destrucción del mundo viejo no significa el fin y la derrota, sino un medio necesario para llegar al «renacimiento», así que el Ragnarök es el duro viaje para volver al origen, que renace desde las luchas y muertes. Según Elíade (1991), la vida es la recuperación del origen, que permite siempre la renovación total del Cosmos, de la vida y de la sociedad. Se consigue la vida nueva a través de la reactualización del



comienzo cosmogónico, es decir, de la Creación del Mundo.

Resumiendo lo que hemos analizado, vemos que la guerra y el heroísmo sirven como las manifestaciones exteriores de la ley suprema: el destino. La base filosófica del fatalismo se desarrolla en manifestaciones externas específicas de la mitología nórdica como las confrontaciones y el equilibrio entre las fuerzas, el culto al heroísmo, la visión de la muerte y la escatología, la nostalgia del ciclo temporal y el concepto «centro», entre otros. Dumézil en su obra *Los dioses soberanos de los indoeuropeos* (1999) resumió las tres características de los mitos nórdicos de forma concisa, que se confirma con nuestro análisis. Según él, la mitología nórdica se caracteriza, ante todo, por la necesidad y la moral de la guerra; a consecuencia de la cual, comporta un carácter inquieto, trágico y pesimista que no poseen, por ejemplo, ni los celtas ni los indios védicos; por último, destaca en su cosmogonía una visión histórica de la escatología que se manifiesta desde la crisis de los dioses y sus generaciones.

Hay otras características importantes de la mitología nórdica, como, por ejemplo, el concepto de «sacrificio», la compleja genealogía de los personajes míticos, así como sus funciones, que analizaremos con más detalle en los siguientes capítulos. En resumen, la mitología nórdica destaca por la *coincidentia oppositorum* de las fuerzas, el destinimismo imperecedero, así como por el culto a la guerra y al heroísmo.

### **3.3 Introducción a los mitos chinos**

China, una de las cunas de civilización humana más antigua y brillante, cuenta con una larga historia de desarrollo de mitología. Sin embargo, debido a la inmensidad del territorio, la complejidad de las dinastías que se fueron alternando en el poder a lo largo del tiempo, la diversidad de la unificación multiétnica, así como el impacto y la confluencia de la cultura local y las religiones extranjeras, la mitología china también ha manifestado una gran dispersión, fragmentación y contradicción, además de absorber otros elementos culturales foráneos. Debido a las diferencias culturales entre Occidente y China tratamos de, en primer lugar, explicar unas cuestiones

conceptuales y unos procesos históricos básicos para facilitar nuestro análisis posterior. En segundo lugar, presentamos los mitos cosmogónicos chinos y sus características más destacadas; en tercer lugar, analizaremos su clasificación y, por último, mencionaremos las fuentes bibliográficas más importantes que sirven de referencia para los mitos chinos.

### 3.3.1 Consideraciones previas sobre la antigua China

China, desde su origen, es un país unificado multiétnico. A lo largo del proceso de desarrollo histórico, ha pasado por el período primitivo y antiguo, el período feudal<sup>34</sup> y entró en la era moderna acompañados por numerosas guerras. Y siempre ha estado compuesto por múltiples etnias e infiltrado por varias religiones. Por lo tanto, antes de abordar nuestro tema, sería propicio para nuestro análisis aclarar estas cuestiones básicas.

Desde su cuna a orillas del Río Amarillo, la civilización china se ha ido extendiendo hasta los límites que le imponían las estepas áridas o gélidas de Siberia y del Asia central o la barrera del Himalaya y el altiplano adyacente. En ese proceso China no se

---

<sup>34</sup> El término «feudal» aplicado a China, como también lo es para Europa, es muy ambiguo. Merece destacar tres acepciones.

Desde el punto de vista de la periodización historiográfica, y conforme a propuestas de la influyente sinología historiográfica japonesa, se considera que la época feudal china abarca desde la primera dinastía Qin hasta la última dinastía Qing, esto es, 221 a.C.-1911 d.C. Viene a ser el equivalente a la Edad Media europea. En China esta época habría terminado antes, ya que a mediados del siglo XIII ya gozaban de gran difusión las modernas tecnologías de la comunicación, como la imprenta de tipos móviles —que alcanzó plena funcionalidad durante la dinastía Song—, o la pólvora y las armas de artillería a ellas asociadas. A Europa y al Oriente Medio llegan estos revolucionarios adelantos tecnológicos con las invasiones mongolas; en el caso de la pólvora y de la brújula, dos inventos chinos, Europa, y antes los turcos, fue capaz de perfeccionarlos y, a partir del siglo XV y XVI lanzarse a sus empresas ultramarinas.

El término «feudal» tiene una segunda acepción. Cuando se habla de la «era feudal», como también se hace en el presente trabajo, se designa todo el período histórico que antecede a la proclamación de la República en China, el 1 de enero de 1912. Ocurre algo similar en Francia, donde «feudal» es a veces sinónimo de *ancien régime* o la época anterior a la Revolución francesa, y en uso más propio, la época de la Edad Media en Centroeuropa caracterizada por un sistema de dependencias señor-vasallo organizado en torno a la concesión de un *feodum* o bien raíz llamado «feudo».

En el sentido de la teoría económica y política, un sistema feudal como el que cristalizó en amplias zonas del antiguo imperio de los francos durante la plena Edad Media no tiene equivalencia exacta en China, aunque en el Japón posterior al período Heian (794-1185, este, a su vez, un trasunto de la resplandeciente dinastía Tang china) sí que se instauró, de forma autónoma, una réplica casi exacta del régimen europeo, con los *damios* como equivalentes de los señores feudales europeos.

ha desarrollado de forma aislada, sino que ha estado permanentemente en contacto con otros pueblos, algunos de tierras lejanas. El comercio y los intercambios religiosos y culturales han vinculado a la civilización china con el resto de Eurasia e incluso las costas orientales de África desde los tiempos antiguos, ya fuera con las poderosas federaciones seminómadas de pueblos altaicos de la estepa (los *xiongnu* o *hunos* (匈奴), *xianbei* (鲜卑), *tuoba* (拓跋), turcos (突厥), *mongoles*(蒙古)), el imperio tibetano, los coreanos y otros pueblos del nordeste, las civilizaciones del sudeste de Asia, por hablar de los vecinos inmediatos más poderosos. Pero tampoco deben olvidarse los contactos con pueblos indoeuropeos del interior de Asia, como los escitas, los tocarios, o a través de la ruta por el Hindukush, los contactos con el gran foco espiritual del subcontinente indio, desde donde se propagó a China el budismo ya hace casi 2000 años. Y, en fin, pueblos iraníes, como los persas o los sogdianos, el Califato árabe, Bizancio, los judíos o los cristianos nestorianos llegaron a China en la Antigüedad o en la temprana Edad Media y dejaron allí su semilla cultural, muchas veces desde puestos de relieve en las finanzas o en la propia corte imperial. A través de Bizancio y del Califato, con los que comerciaban —sobre todo con esclavos— intensamente los vikingos, dentro de ellos principalmente los «varegos», llegaron desde China a Escandinavia muchos objetos de lujo, algunos de los cuales pueden observarse todavía hoy en los ajuares conservados.

Y en la Edad Moderna, antes de las guerras del Opio<sup>35</sup>, China estuvo en contacto con mercaderes y diplomáticos europeos, como Marco Polo, a las provincias costeras de Fujian y Zhejiang llegaron misioneros agustinos portugueses, dejando un poso religioso que sobrevive hoy en un cristianismo muy original en aldeas y ciudades de estas provincias, o en la corte imperial alcanzaron la dignidad de ministros jesuitas portugueses.

Por todo ello, más allá de clichés y de la imagen hierática construida por el «Orientalismo» del que hablara Edward Said (1978), China ha sido a lo largo de su historia un mundo multicultural en ebullición. Una hibridación que justifica este análisis comparado entre las mitologías china y nórdica, y que abunda en esa

---

<sup>35</sup> Hubo dos guerras del Opio en la historia moderna de China. La primera Guerra del Opio: 1840-1842. Segunda Guerra del Opio: 1856-1860.

continuidad mitocultural que constituye el *leitmotiv* o idea vertebradora de esta tesis.

### 3.3.1.1 La cuestión de las dinastías históricas

«La siempre misteriosa China, situada en el Extremo Oriente, es el único Estado que, como tal, ha durado hasta nuestros días» (Cardona, 1988: 167). China, como uno de los pueblos más antiguos del mundo, según los descubrimientos arqueológicos, posee una historia que se remonta a la etapa prehistórica, más concretamente a la época paleolítica. Generalmente, la historia de la antigua China se divide en tres etapas: la sociedad primitiva prehistórica (3.000.000 a.C.-2070 a.C.), la sociedad esclava o legendaria (2070 a.C.-221 a.C) y la sociedad feudal (221 a.C.-1911 d.C.).

Durante el período prehistórico destacan entre el patrimonio arqueológico el perteneciente a Beijing<sup>36</sup> y Yuanmou con la aparición de unas técnicas y herramientas sencillas. Durante el período del Neolítico surgieron civilizaciones más desarrolladas en distintas regiones, entre las cuales, destacan, por ejemplo, el patrimonio de la cultura Cishan<sup>37</sup> (6000 a.C.-5500 a.C.), la cultura Hongshan<sup>38</sup> (4700 a.C.-2900 a.C.), así como el conocido patrimonio de la cultura Yangshao<sup>39</sup> (5000 a.C.-3000 a.C.), descubierto en 1921 y que abarca una civilización de varias provincias originada alrededor del Río Amarillo (黄河, pinyin: huang he), y que se ha considerado hasta hoy en día como el Río Madre del pueblo chino. Según el trabajo arqueológico de la cultura Yangshao, se descubrió la existencia de una sociedad o

---

<sup>36</sup> En cuanto a los topónimos chinos se ha optado por dar preferencia a la nomenclatura normalizada en el sistema de romanización pinyin: Beijing (en lugar de «Pekín»), Guangzhou (en lugar de «Cantón»). Nos alineamos así con la convención en la lengua inglesa, donde esto se hace de forma sistemática. Si bien es cierto que, por ejemplo, el exónimo «Pekín» es de uso común en español, hay casos en los que existe confusión. Es lo que ocurre con la ciudad de «Guangzhou», que históricamente se tradujo como «Cantón». Sin embargo, muchas veces se confunde «Cantón» (ciudad) con «Guangdong» (provincia). Otro argumento es que el chino se ha romanizado históricamente con diferentes sistemas, y esto ha generado toda suerte de confusiones.

<sup>37</sup> La cultura Cishan (磁山文化) es una cultura arqueológica neolítica temprana en el norte de China, que lleva el nombre de la montaña Ci descubierto en el distrito Wu'an, provincia de Hebei en 1933.

<sup>38</sup> La cultura Hongshan (红山文化) es una cultura neolítica importante descubierta en el norte de China. Su nombre proviene de la Montaña Roja que se encuentra en la provincia Mongolia Interior.

<sup>39</sup> La cultura Yangshao (仰韶文化) es una importante cultura arqueológica del Neolítico descubierta en la zona del Río Amarillo.

comunidad primitiva arraigada en la agricultura, la pesca y la alta artesanía de cerámica. Con la llegada de la Edad de los Metales, cabe mencionar la civilización de Sanxingdui (三星堆, 2800 a.C.-1100 a.C.) de la Edad de Bronce, descubierta en la provincia Sichuan en los años ochenta del siglo pasado. Con el descubrimiento de numerosas estatuas de bronce de temas mitológicos, como los divinidades, el árbol cósmico y los animales sagrados, algunos académicos mitólogos sostienen que la civilización Sanxingdui conforma el legado o la rama de la primera dinastía semi-fabulosa Xia de la antigua China.

Sanxingdui no solo significa un gran avance de la investigación arqueológica china, sino también un salto significativo en el estudio de la civilización prehistórica, que, sin lugar a dudas, ha abierto un nuevo camino para el estudio de la mitología primitiva china convirtiéndose en un testimonio singular y de referencia. En nuestro análisis emplearemos también los testimonios de la civilización Sanxingdui como otras fuentes relevantes.

Ya hemos presentado la sociedad prehistórica, por lo que proseguimos con la sociedad esclava. El mundo académico occidental generalmente considera que la dinastía Shang (1600 a.C.-1046 a.C.) fue la primera dinastía esclava en la historia china. Sin embargo, cada vez más académicos e investigadores chinos tienden a suponer que la era de la esclavitud de China se inauguró con la dinastía Xia alrededor de los 2070 a.C. El reino de la dinastía Xia se extendía al norte y sur del Río Amarillo. Fue la primera sociedad de esclavitud, aunque algunos eruditos la consideran como una dinastía semi-fabulosa y mitológica y la discusión continúa hasta la actualidad.

Tras la derrota de Xia, la dinastía Shang y la dinastía Zhou Occidental (1046 a.C.-771 a.C.) que surgieron después desarrollaron más el sistema esclavista. Durante el Período de Primavera y Otoño y el período de los Reinos Combatientes (770 a.C.-221a.C.), que duró aproximadamente 500 años, la tierra china se dividió en varios reinos pequeños y cada uno estableció su propio sistema político y social. En 221 a.C., el rey llamado Yingzheng (嬴政) del reino más poderoso Qin, puso fin al

estado de divisiones y al separatismo de los reinos unificando los otros seis reinos y estableció oficialmente el primer estado feudal en la historia china: la dinastía Qin.

Por lo tanto, cuando hablamos de la mitología china y su cosmogonía nos referimos a los mitos de la sociedad primitiva que han sido registrados y conservados en el período esclavista y al principio de la etapa feudal, ya que la escritura apareció por primera vez en época de la dinastía Shang. Durante el período feudal, a medida que se estabilizó el sistema político y la economía y la cultura alcanzaron su período de esplendor, los mitos primitivos fueron perdiendo su originalidad y autenticidad y se fueron integrando y fusionando con la historia, la literatura, así como con otras manifestaciones artísticas por lo que se presentan de formas muy variadas. Por lo tanto, en nuestro estudio, haremos todo lo posible para rastrear los mitos cosmogónicos chinos originales.

### **3.3.1.2 La cuestión de las etnias**

En segundo lugar, es necesario explicar la especial situación étnica de China. Desde que China se unificó en 221a.C., con las vicisitudes de dinastías, cada vez hubo más grupos étnicos que se fusionaron en el territorio chino hasta llegar a la composición actual de 56 etnias, entre las que la etnia *han* (汉族) abarca la mayor parte de la población con más del 90%, mientras que el resto, un 10% de la población total, corresponde a las 55 minorías étnicas restantes (少数民族, pinyin: shao shu min zu), que se encuentran dispersas en las diferentes regiones del territorio chino.

Es de notar que tras la fundación de la nueva China en 1949 se ha llevado a cabo un sistemático análisis etnolingüístico de la gran riqueza de China en este sentido. En una primera etapa China se benefició mucho con las aportaciones de los rusos, que ayudaron incluso a dotar de sistema de escritura a etnias dispersas por lugares recónditos, principalmente del sur. Oficialmente en China se contempla esta diversidad etnolingüística dentro de las llamadas «56 etnias», que incluyen a los *han* y las 55 etnias minoritarias restantes. Esa riqueza es también inmensa desde un punto

de vista cualitativo. En el sur de China, por ejemplo, tienen sus raíces las étnias *dai* o *tai* (傣族, que dan nombre a Tailandia), y aún hoy hay más lenguas y grupos *dai* en China que en todo el resto del sur y sureste de Asia. También tiene su cuna en la parte continental de China la familia lingüística austronésica, desde donde saltó a la isla de Taiwan, y desde allí colonizó toda Oceanía —con excepción de Australia y la isla de Nueva Guinea—, el archipiélago malayo (Indonesia, Filipinas), Malasia, hasta Madagascar. Además, la civilización nómada en la pradera del norte se encuentra la llamada Mongolia (蒙古) de hoy, y las etnias como *zhuang* (壮族) y *miao* (苗族) se originaron a partir de varias tribus ubicadas en el suroeste de China. Cabe señalar que muchas minorías étnicas no solo tienen sus propios asentamientos, sino también sus propios idiomas, su escritura, costumbres e incluso creencias religiosas.

Como es de imaginar, esa riqueza humana, cultural y lingüística se refleja en un no menos rico patrimonio mitológico, que desborda los límites de la mitología china de los *han*, en la que se centra este estudio. Basta, en cualquier caso, señalar que China no solo es interesante por la riquísima y antiquísima cultura que atesora y que ha preservado y documentado por escrito laboriosa y minuciosamente, sino que alberga una diversidad etnocultural de tal alcance que este sólo se puede intuir.

En resumen, todas las etnias forman el conjunto del sistema cultural de China, mientras que la mayoría de los mitos que discutiremos aquí se refieren a la cultura *han* nacida en el Río Amarillo, no obstante, no hemos de ignorar el papel imprescindible de las creencias de las minorías en tanto que testimonios culturales valiosos, especialmente para los análisis comparativos.

### **3.3.1.3 La cuestión de las religiones**

La mitología china es el producto de la yuxtaposición, durante muchos siglos, de elementos diversos, divinidades indígenas, figuras de origen búdico, héroes históricos divinizados, personajes taoístas e incluso otros del teatro y de la novela (Cardona, 1998: 183).

Es lógico que con un territorio tan inmenso sea muy difícil que exista una única creencia o religión. Aparte de la cuestión étnica que hemos tratado, debemos considerar también la influencia de las culturas extranjeras. Generalmente, tanto la antigua China como la China de hoy, están enormemente influidas por tres religiones: el budismo, el confucianismo y el taoísmo.

El budismo fue una religión importada desde la India durante la dinastía Han (siglo I d.C.) y pese a su origen exótico ha logrado una gran difusión en los pueblos chinos e incluso en la actualidad. Sin embargo, debe señalarse que la difusión del budismo fue un proceso gradual bastante largo, durante el cual se produjeron varias fases: rechazo y prohibición al principio, una fase de transición hasta la aceptación y, al final, se produjo una coexistencia perfecta con la doctrina de Confucio y con el taoísmo (GAO Xiang, 2013: 78). Por añadidura, el budismo ha significado una enorme influencia sobre numerosos aspectos de la cultura china, por ejemplo, la arquitectura, la filosofía, la literatura, la música, etc.

En comparación con el budismo, el confucianismo es una doctrina nativa de la tierra china, que en lugar de centrarse en lo espiritual y lo sagrado como en la época primitiva, puso el acento en la primacía de los individuos. Esta importante y decisiva teoría fue desarrollada por Confucio. En el sistema ideológico de Confucio, la «benevolencia» (仁, pinyin: ren) y el «ritual» (礼, pinyin: li) forman las bases fundamentales del mismo. Confucio considera la benevolencia como el ideal supremo y el más alto estado de cultivación moral humana. Desde este punto de vista, el confucianismo es, ante todo, una teoría moral y ética.

Para realizar la benevolencia es necesario llevar a cabo una práctica que es el ritual *li*. *Li* es la manifestación exterior de *ren*, mientras que *ren* es la esencia y el contenido de *li*. El mejor estado es la combinación de la benevolencia y el ritual, que es la llamada *zhongyong* (中庸, significa «el mediado», «la medianía»). Según Confucio, «Conténgase y todo se hace de acuerdo con los requisitos de *li*, esto es *ren*. Una vez



que haga esto, todo en el mundo se atribuirá a la benevolencia»<sup>40</sup> (*Analectas de Confucio*, 2017: 174).

En consecuencia, vemos que el sistema ideológico de Confucio se fundamenta en el núcleo *ren* y en su manifestación *li*. Al exigir a las personas que se abran a la benevolencia y cumplan los rituales de *li*, el confucianismo llegó a convertirse en la norma canónica moral y estándar de conducta. Además, tuvo un impacto extremadamente importante en la ideología china, la vida social, los valores familiares e incluso en el destino del país.

Debido al gran significado que contiene la moralidad y la regla ritual, el confucianismo se convirtió en la única doctrina legal y apoyada por el gobierno central a partir de la dinastía Han y llegó finalmente a convertirse en la herramienta política necesaria para garantizar la estabilidad de la sociedad y la unificación de la ideología nacional. Por lo tanto, el confucianismo es una religión con un templo donde no hay sacerdote, puesto que su esencia no consiste en los textos clásicos sino que, por lo contrario, está profundamente penetrada en la ideología de cada individuo y en la vida durante miles años, de modo que cada individuo es su propio sacerdote que practica de continuo esta doctrina.

Por último, trataremos el taoísmo. El taoísmo nació durante el Período de Primavera y Otoño y el período de los Reinos Combatientes a partir de las teorías de los filósofos representantes Laozi (老子) y Zhuangzi (庄子) y arraigó profundamente en la cultura china. La doctrina considera el «Dao» (道, «camino recto»)<sup>41</sup> como la categoría filosófica más alta y la verdad permanente del universo. Según los taoístas, el Dao es el origen de todos los materiales del universo y la base fundamental del mundo.

Sin embargo, cabe preguntarse por el significado de Dao. Según el diccionario más

---

<sup>40</sup> Texto original: 克己复礼为仁，一日克己复礼，天下归仁焉。

<sup>41</sup> En el mundo occidental, esta palabra se traduce convencionalmente como «Tao», que en realidad no refleja de forma adecuada la pronunciación original. Por lo tanto, en el presente trabajo este vocablo fundamental se transcribirá conforme al sistema fonético oficial del chino pinyin que corresponde a «Dao».

autorizado del idioma chino, el Diccionario *Cihai*<sup>42</sup>, la palabra Dao, entre sus 17 significados, se refiere, ante todo, al «camino» o a la «dirección»; y en segundo lugar, significa «método», «manera» o «técnica»; y también implica la ley, la norma y la verdad.<sup>43</sup> Según sus tres significados más relevantes, vemos que el Dao implica innegablemente un significado de guiar, dirigir y orientar, en otras palabras, cada camino tiene una dirección, y también representa un destino final. Por lo tanto, el Dao, como la ley suprema e impersonal del universo, es el estándar y el núcleo que produce y regula todas las cosas y fuerzas en el mundo, y este núcleo es el camino y la dirección que la humanidad debe seguir. «La filosofía del Dao, que es una palabra china genéricamente traducida como el Camino, el Camino de la Naturaleza» (Campbell, 1994: 173). En consecuencia, el Dao trata de un principio y una norma impersonal, que no solo sirve para el mundo espiritual de los seres humanos, sino que es una filosofía de todo el universo. En palabras de Elíade, «el Dao es el principio del orden inmanente a todos los ámbitos de la realidad [...] Dao es, por consiguiente, una totalidad primordial, viva y creadora, pero sin forma y sin nombre» (1999b: 35-37). La visión taoísta nos recuerda al «Destino» omnipresente en la mitología nórdica, que también es la ley impersonal y suprema de todo el universo que controla el mundo como una fuerza nuclear. Tal rasgo analógico nos ayuda a analizar los mitos cosmogónicos desde una perspectiva comparativa.

Vale la pena distinguir dos conceptos relacionados con el Dao: *Daojia* (道家, significa «la doctrina taoísta») y el *Daojiao* (道教, implica «la religión taoísta»). De hecho, ambos conceptos pertenecen al taoísmo. La diferencia entre los dos consiste en que el *Daojia* es una disciplina y teoría filosófica con representantes como Laozi y Zhuangzi, a los también aludiremos en nuestro análisis; mientras que el *Daojiao*, desarrollado desde su núcleo filosófico, se refiere a una religión con el objetivo de perseguir la inmortalidad física e implica una serie de prácticas religiosas.

En resumen, concluimos que si el confucianismo es un sistema moral y ético que

---

<sup>42</sup> Título original: 《辞海》

<sup>43</sup> Recuperado de: <http://www.cihai123.com/zidian/1086144.html> Último acceso: 30-04-2020.

regula los valores sociales y el comportamiento del pueblo chino, entonces el Taoísmo ha representado el núcleo filosófico del sistema de ideología y cosmovisión de China durante miles años. Es necesario especificar que las tres religiones no se excluyeron ni se rechazaron, sino que se influenciaron y fusionaron mutuamente, de modo que al final alcanzaron un estado armonioso de convivencia. Por lo tanto, la religión China es politeísta y sincrética. Algunos estudiosos incluso creen que la ideología china es el producto de la trinidad de las tres religiones. A través del contexto histórico de la antigua China que acabamos de explicar, el tema de la nacionalidad unificada de múltiples etnias, así como la relación simbiótica entre las religiones nativas y las extranjeras, tenemos un panorama de China tanto en el aspecto físico como el psicológico e ideológico.

Ubicada en la zona templada, China se encuentra en la parte oriental del continente asiático, frente al desierto al norte, las altas montañas al oeste y el mar al este. Las condiciones geográficas permiten a China mantener la independencia y la seguridad geográfica a la vez que la capacidad de comunicaciones tanto terrestres como marítimas con el mundo exterior. Consecuentemente, se ha llegado a formar un país unificado e independiente pero que nunca está aislado del mundo.

Basado en la civilización agrícola, bajo la estructura social estable feudal y la influencia de las múltiples religiones, la civilización de la antigua China, se caracterizó por la estabilidad, la continuidad, la humanidad y la diversidad (MOU Zhongjian, 2005: 9).

### **3.3.2. La mitología china y sus características**

Como hemos afirmado en el capítulo anterior, los mitos chinos cuentan con una larga historia y manifiestan distintos rasgos en diferentes etapas históricas. No obstante, es posible distinguir características propias en la mitología china. Gabriel García Noblejas señala en su obra *Mitología de la China Antigua* (2007) que los mitos chinos se caracterizan por la dependencia, la brevedad y la dispersión. De hecho, la dispersión ha sido uno de los rasgos fundamentales de la mitología china, que se debe,

primero, a lo que hemos presentado, la convivencia de las múltiples etnias y religiones, así como al amplio territorio. Los mitos primitivos se extendían entre las tribus con diferentes idiomas, se fusionaban y llegaron a ser conservados en diversas etnias de distintas regiones. Muchas veces resulta difícil precisar qué mitos han sido adoptados desde otras etnias o cuáles son originales.

El segundo rasgo destacado de la mitología china consiste en su realismo. Las deidades chinas, en vez de ser figuras absolutamente sagradas del mundo divino, están estrechamente vinculadas al mundo profano y a la sociedad humana. La causa se debe, según LU Xun (2006), por un lado, a que la civilización china nació en la zona del Río Amarillo y el pueblo chino desarrolló una cultura agrícola en la que se daba más importancia a la realidad y a los problemas más prácticos, y se prestaba menos atención a las ideas abstractas y a lo imaginario. Por otro lado, se debe a la posición inquebrantable del confucianismo durante el período feudal debido a su respaldo de los gobernantes. Como hemos dicho, el foco de Confucio consiste en los valores y el comportamiento de los individuos, no en las fuerzas sobrenaturales. Confucio dice: «No se debe hablar de los fenómenos raros, las fuerzas sobrenaturales, los misterios y los dioses» (2017: 103).<sup>44</sup> De modo que la mitología no ha conseguido nunca la posición dominante en la cultura china antigua. Sin embargo, es necesario observar que la actitud de Confucio es una espada de doble filo. Por un lado, debido a la gran atención que prestó al individuo y a la vida social, el desarrollo del mito fue ignorado y suprimido bajo la actitud negativa de Confucio, mientras que, por otro lado, lo que Confucio subraya es evitar el tema mitológico, pero no lo niega, así que los mitos sí que han conseguido un espacio para su desarrollo. Con su naturaleza dinámica, la mitología se va integrando constantemente en la literatura, las costumbres folclóricas y otras manifestaciones artísticas manteniendo su tenaz vitalidad. El erudito chino XIE Xuanjun (谢选骏), al hablar de la paradoja de Confucio sobre el tema del mito, señala que debemos fijarnos en que Confucio ha

---

<sup>44</sup> Texto original: 子不语怪力乱神。

repelido y malentendido los mitos antiguos, pero también tenemos que reconocer que Confucio se mantiene indulgente y abierto ante la mitología (1987: 178-179).

El realismo mencionado determina la historicidad como otro rasgo importante, bajo la influencia de la doctrina confuciana y el sistema social feudal. A lo largo de la historia los mitos más primitivos han sido historizados o mezclados con las figuras históricas o héroes. Cardona indica en su *Mitologías y leyendas asiáticas* (1998) que los dioses chinos forman un sistema funcional bien jerarquizado, cada persona se encarga de su gestión, se encuentran subordinados al dios supremo y estos distribuyen elogios o ascensos en vista de su comportamiento, lo cual constituye el carácter más singular de la mitología china. Según Cardona, la causa se debe a que los dioses chinos, en su mayor parte, no son de origen divino, sino humano. Son hombres que han sido divinizados después de su muerte (1998: 185).

Los mitos chinos están vinculados a los relatos heroicos, los cuentos folclóricos o de los emperadores y resulta difícil identificar los mitos más originales y encontrar las fuentes primitivas que registran los mitos chinos. Dicha situación no solo se debe a la escasez de la conservación de los mitos, sino también a la limitación del desarrollo de los mitos en la antigüedad, de modo que se supone que la mitología china se encuentra en una situación llamada «有神无话» (pinyin: you shen wu hua, literalmente: existe-dios-no hay-cuento), que significa que sí existen los dioses y las figuras divinas, pero no hay cuentos o historias sobre ellos. Es decir, los mitos chinos están fragmentados y no se han desarrollado para formar un sistema completo, característica compartida con la situación de los mitos nórdicos. Ambos remontan sus orígenes a la época prehistórica y se transmitían de forma oral. Durante el desarrollo histórico, los mitos nórdicos y chinos no se han conservado desde el principio o registrado completamente en fuentes textuales por la escasez de la escritura o falta de suficiente atención. Sin embargo, ambos poseían una fuerte vitalidad y han contribuido de diferentes formas al desarrollo del patrimonio cultural. Como indica MAO Dun: «La geografía y el clima podrán influir y modificar el color de los mitos,

pero no pueden detener la pasión creativa de las naciones en la era de mito» (2011: 5).

### 3.3.3 La clasificación de los mitos cosmogónicos chinos

Como hemos explicado, las formas de la clasificación de los mitos chinos son muy variadas. Según la geográfica, los mitos chinos se dividen en tres regiones: los mitos de la zona norte (los pueblos nómadas), los mitos de la zona media y templada (los pueblos de civilización agrícola) y los mitos de la zona sur. Con el desarrollo de la historia y la evolución de las naciones, los mitos empezaron a extenderse, fusionarse y al final llegaron a formar un todo. Según las etnias, también podemos clasificar los mitos chinos en los mitos de la etnia Han y los de otras minorías étnicas. En *La cosmogonía china* (2006)<sup>45</sup>, los autores TAO Yang (陶阳) y MOU Zhongxiu (牟钟秀), clasifican los mitos cosmogónicos chinos en cinco grupos, a saber: el mito de la creación del mundo, el mito del origen astronómico, el mito del nacimiento de la humanidad, el mito del origen étnico, así como el mito del origen cultural. La forma más aceptada es la clasificación de MAO Dun, según la cual los mitos chinos se clasifican en seis tipos (presentados en el epígrafe 3.1.1.3).

Para el estudio de la mitología china, el mito cosmogónico ocupa una posición importante. El mito de la creación es una forma de expresión del conocimiento de los antepasados primitivos con una imagen artística que integra diversos elementos culturales y ciencias de la sociedad primitiva y se puede decir que es una enciclopedia de los hombres primitivos (WANG Zengyong, 2007: 271).

La cosmogonía, cuestión que deben enfrentar y explicar todos los pueblos, es un concepto flexible. Si la interpretamos desde una visión limitada, se refiere a los mitos que cuentan el origen del cosmos, es decir, del mundo donde se ubica, sin embargo, se trata de un concepto de significado más amplio. Generalmente el mito cosmogónico contiene no solo el origen del mundo, sino también el nacimiento de la humanidad y

---

<sup>45</sup> Título original: 《中国创世神话》

de los fenómenos naturales, entre otros.

El mito cosmogónico chino abarca tres aspectos fundamentales: sean los mitos de la etnia principal Han o de las minorías, todos sus mitos cosmogónicos intentan explicar en primer lugar, el origen del cosmos, es decir, de dónde proviene nuestro mundo. En segundo lugar, se explica el nacimiento de la humanidad. Por último, intentan solucionar problemas del origen de todos los objetos que surgen y existen en el entorno, por ejemplo, los fenómenos naturales (lluvia, viento y relámpagos, etc.), los astros del cielo (el sol, la luna), otras criaturas como los animales (pájaro, dragón), así como los elementos básicos.

Antes de empezar nuestro análisis, hay que atender otra cuestión, que es la diferencia entre *shenhua* (神话) y *xianhua* (仙话). Como hemos dicho, en la lengua china *hua* (话) se refiere a los cuentos y a las historias, y *shenxian* (神仙) significa los dioses, sin embargo, hemos de precisar que existe una diferencia radical entre *shen* (神) y *xian* (仙). Los *shen* nacen desde los mitos chinos, que se refieren a las figuras divinas que nacen con las fuerzas sobrenaturales y mantienen una posición opuesta con los profanos; mientras que los *xian*, en principio, son los seres humanos o animales que llegan a ser inmortales o consiguen una fisonomía humana a través de ejercer constantemente alguna práctica. El estudioso chino ZHENG Tuyou (郑土有) (1991) indica que los *shen*, son un resultado de la fuerza maravillosa y del animismo, y se caracterizan por una naturaleza de fuerza sobrenatural, que es una capacidad innata; mientras que los *xian* destacan por la importancia del cuerpo físico, es decir, los seres humanos, los animales, e incluso los vegetales, tras un largo tiempo de dura práctica pueden realizar transformaciones y llegan a poseer algunas fuerzas especiales e incluso a ser inmortales. Ante esta cuestión, QIAN Mingzi (潜明兹) también indica que: «los *shen* de los mitos dirigen desde el mundo divino hacia el profano, pero el protagonista de los *xian* son seres humanos, que dirigen desde el mundo profano hacia el divino» (2010: 116).

Cabe señalar que los *xian* son figuras importantes para el taoísmo, donde los taoístas

persiguen la inmortalidad a través de practicar diversos ejercicios. Además, en la cultura folclórica, se observa una gran cantidad de los *xian* de animales, por ejemplo, en la región noreste de China existen numerosas leyendas, así como los mitos de los *xian* del zorro y el *xian* de la serpiente. Entre estos destaca la famosa leyenda de la serpiente blanca, que cuenta la historia de una *xian* de serpiente que se convierte en una mujer hermosa y se enamora de un hombre profano. Aunque a lo largo del desarrollo de la historia, la frontera entre los *shen* y los *xian* se ha difuminado, hay que tener claro que son dos conceptos distintos.

### **3.3.4 Las fuentes bibliográficas de la mitología china**

A pesar de que los mitos chinos se caracterizan por su dispersión, la mayoría de los mitos se han conservado en forma de registros escritos gracias a la invención de la escritura. Por ejemplo, en las obras literarias e históricos de la dinastía Han y del período de los Reinos Combatientes hallamos una gran cantidad de elementos mitológicos chinos registrados en el lenguaje del chino clásico, a continuación presentaremos los más relevantes de ellos.

#### **3.3.4.1 Clásico de las montañas y los mares**

La colección más rica de los materiales mitológicos chinos es, indudablemente, la gran obra el *Clásico de las montañas y los mares* (《山海经》, pinyin: shan hai jing)<sup>46</sup>. En la antigüedad se decía que el *Clásico de las montañas y los mares* fue escrito por Xiayu (夏禹) o Boyi (伯益), sin embargo, según los estudios modernos, Xiayu y Boyi son figuras mitológicas, por tanto, es imposible que sean los autores de dicha obra. Hoy en día, los investigadores chinos representados por MAO Dun, YUAN Ke, y QiAN Mingzi, han llegaron a un consenso de que el libro no fue escrito de una vez y por un único autor, sino recopilado por varios autores. Ante la cuestión de la autoría, el mundo académico chino reconoce que el *Clásico de las montañas y los mares* es

---

<sup>46</sup> Título original: 《山海经》



una obra anónima del período final de los Reinos Combatientes y el principio de la dinastía Han (aproximadamente 6 a.C.).

El *Clásico de las montañas y los mares* contiene en total 18 capítulos, donde podemos encontrar los dioses y las figuras divinas principales de los mitos chinos, por ejemplo, la diosa Nüwa, el gigante Kuafu, asimismo, también aparece la montaña sagrada llamada Kunlun. Según el mitólogo moderno YUAN Ke, «el *Clásico de las montañas y los mares* es un «libro maravilloso», con solo aproximadamente 3000 palabras, lo abarca todo» (1988: 17-18). No solo abarca contenidos mitológicos y leyendas, sino que también aborda la geografía, historia, religión, el folclore, los animales, las plantas, los minerales, la medicina, antropología, etnografía, etc. Por lo tanto, es imposible definir esta obra como una mera recopilación de los mitos por la amplitud y variedad de su contenido. En palabras de YUAN, «es una enciclopedia del pueblo prístino» (1988: 18).

El *Clásico de las montañas y los mares* está compuesto por dos partes: «el Clásico de las montañas» (山经, pinyin: shan jing; cinco volúmenes) y «el Clásico de los mares» (海经, pinyin: hai jing) que ocupa el resto de trece volúmenes, incluidos cuatro capítulos del «Clásico de Regiones Allende los Mares» (海外经, pinyin: hai wai jing); cinco capítulos del «Clásico de Regiones Dentro de los Mares» (海内经, pinyin: hai nei jing); así como cuatro capítulos del «Clásico del Gran Desierto» (大荒经, pinyin: da huang jing).

El «Clásico de las montañas» (Shan Jing), de acuerdo con el orden de orientación del sur, oeste, norte, este y el centro, abarca los relatos de historias antiguas, de plantas, bestias, mitologías y religiones, etc.; mientras que el «Clásico de los mares» registra principalmente las fisonomías de los diferentes reinos y los relatos de los dioses y los héroes; asimismo contiene un rico contenido de geografía, agricultura, costumbres y rituales. En toda la obra están incluidos aproximadamente los relatos de 40 reinos o pueblos con mención de las 550 montañas, 300 vías fluviales y más de 100 figuras míticas o históricas, así como más de 400 monstruos o animales.

El título *Clásico de las montañas y de los mares* se vio por primera vez en la gran obra *Shiji (Memorias históricas)*<sup>47</sup> del gran historiador de la dinastía Han SIMA Qian (司马迁). «En cuanto a los monstruos que registran en *Yuben* y el *Clásico de las montañas y de los mares*, no me atrevo a comentar nada» (1959: 269)<sup>48</sup>. Sin duda, esto muestra que el clásico debería haber existido antes de la dinastía Han. Sin embargo, hoy en día ya nos resulta imposible aclarar el origen de su título y su autoría.

Aquí debemos mencionar dos nombres cruciales. El primero es una pareja de padre e hijo. LIU Xiang (刘向) y su hijo LIU Xin (刘歆) de la dinastía Han Occidental, que fueron los primeros en recopilar el clásico. Como hemos dicho, los contenidos míticos prehistóricos estaban muy dispersos e involucraban distintas fuentes y regiones; el clásico llegó a ser una obra completa por el duro trabajo de examen y recopilación de estos autores. En segundo lugar, ha de mencionarse al historiador y exégeta GUO Pu (郭璞) de la dinastía Jin, que fue el primer glosador del clásico. Debido a las restricciones geográficas y el desarrollo histórico, el idioma chino ha cambiado y evolucionado constantemente con la fusión de los reinos y las alternancias de las dinastías, por lo tanto, el lenguaje chino clásico utilizado por la gente de diferentes épocas o zonas, como hemos comentado, a menudo causaban ambigüedades o dificultades de comprensión. Ante tal problema, GUO realizó un estudio exhaustivo de lenguas antiguas e incluso de los contextos históricos y llegó a completar un conjunto de anotaciones, glosas y comentarios para el *Clásico de las montañas y los mares*, que permitió que se volviera comprensible y coherente.

Además de GUO Pu, muchos eruditos chinos estudiaron también el clásico y lo glosaron, sin embargo, las exégesis hechas por GUO Pu se consideran las más completas y fiables. Numerosos estudios del clásico toman la versión de GUO Pu como el modelo ejemplar tanto en la antigüedad como en la modernidad. Por lo tanto, para nuestro análisis también emplearemos la versión con la exégesis de GUO Pu

---

<sup>47</sup> Título original: 《史记》

<sup>48</sup> Texto original: 至《禹本纪》、《山海经》所有怪物，余不敢言也。

como la fuente bibliográfica.

### 3.3.4.2 Otras fuentes de la mitología china

El *Clásico de las montañas y los mares* no es la única fuente de la mitología china. De las Dinastías Qin y Han destacan las obras *Biografía del emperador Mu*<sup>49</sup>, *Elegías de Chu*<sup>50</sup> y el *Clásico de poesías*<sup>51</sup>. Vale la pena destacar que *Elegías de Chu* es la primera colección de poesía romántica en la historia de la literatura china y se considera que fue creada por el gran poeta y político nacional QU Yuan (屈原) del Período de los Reinos Combatientes. Su contenido se basa en cantos folclóricos de rasgo religioso y en el mago del antiguo reino chino Chu. En sus poesías podemos ver la adoración del Sol por los antepasados primitivos y numerosos registros de los animales sagrados como el Fénix. Entre ellos, los capítulos como «Las nueve canciones» (九歌, pinyin: jiu ge) y «Preguntas celestiales» (天问, pinyin: tian wen) son los que registran los materiales míticos más abundantes.

Además, la obra *Huainanzi* (a veces escrito *Huai Nan Zi*)<sup>52</sup>, colección de ensayos anteriores a 139 a.C., conserva una gran cantidad de elementos mitológicos chinos, es otra fuente importante de la mitología china. Como bien señala YUAN Ke: «*Huainanzi*, con la rica conservación de los mitos chinos, es la segunda obra de mayor valor para el estudio mitológico chino superada por el *Clásico de las montañas y los mares*» (1988: 83-84). *Huainanzi*, de autoría colectiva (autor representante: LIU An) de la dinastía Han Occidental, se esfuerza por describir la forma y el estado de todo en el universo, en contar las leyendas de los tiempos antiguos y explicar el mundo, de modo que contiene el rico conocimiento de la filosofía y la ciencia china antiguas. El mayor éxito de *Huainanzi* consiste en su preservación de los cuatro relatos míticos más representativos y conocidos hoy en día, a saber: el relato del héroe Houyi, la diosa de la Luna Chang'e, el mito de la Madre Diosa Nüwa y el mito de

---

<sup>49</sup> Título original: 《穆天子传》

<sup>50</sup> Título original: 《楚辞》

<sup>51</sup> Título original: 《诗经》

<sup>52</sup> Título original: 《淮南子》

Gonggong, que son materiales importantísimos para el estudio de la mitología cosmogónica china.

Ha de mencionarse también la obra más importante para los mitos cosmogónicos chinos, que es *Sanwu Liji*<sup>53</sup>, redactada por el historiador XU Zheng (徐整) del período de los Tres Reinos. En dicha obra se encuentran los mitos de la creación del mundo y la figura conocida del gigante Pangu, que es el primer ser viviente del cosmos; igual que el gigante nórdico Ymir, formó el mundo con su cuerpo después de la muerte. Analizaremos Pangu e Ymir de forma comparativa en el siguiente capítulo e indagaremos en la relación entre la cosmovisión y la figura de gigante de los primitivos nórdicos y chinos.

Aparte de lo presentado, también existen dos fuentes principales de la mitología china. Una consiste en los libros y clásicos históricos, como *Shangshu (Libro de Shang)*<sup>54</sup>, *Guoyu (Comentarios del Estado)*<sup>55</sup>, así como en la obra maestra de la historia china: *Shiji (Memorias históricas)*<sup>56</sup>, donde se conservan los fragmentos de mitos; la otra son las obras representativas de diferentes escuelas. El período de Primavera y Otoño y los Reinos Combatientes es una época de gran expansión cultural e intelectual en China. Durante este período, aparecieron en China innumerables escuelas de pensamiento como taoísmo, confucianismo, moísmo, legismo, escuela de Ming representadas por Laozi, Zhuangzi, Confucio, Mencius, Mozi, Liezi, y Hanfeizi, etc. Este fenómeno es la llamada «Las Cien escuelas de pensamiento»<sup>57</sup> En las obras representativas de estas diferentes corrientes, no faltan registros e interpretaciones de los mitos primitivos chinos.

Aquí no vamos a desarrollar las bibliografías de las dinastías posteriores, ya que los mitos, poco a poco, se fueron historizando e integrando con otros elementos culturales, de modo que fueron perdiendo su originalidad y autenticidad. No obstante, sí que

---

<sup>53</sup> Título original: 《三五历纪》

<sup>54</sup> Título original: 《尚书》

<sup>55</sup> Título original: 《国语》

<sup>56</sup> Título original: 《史记》

<sup>57</sup> Nombre original: 诸子百家, pinyin: zhu zi bai jia.

podemos encontrar las huellas de la cosmogonía china en la literatura de los días feudales.

Resumiendo lo que hemos presentado, podemos concluir que la mitología china, a diferencia de los mitos occidentales, ha llegado a formar una estructura abierta y dispersa. En palabras de KANG Qiong (康琼), «los mitos chinos se caracterizan por la coexistencia de la madurez y la primitividad; la coexistencia de la dispersión y la complejidad, la coexistencia de la religiosidad y la secularización» (2014: 7). Los mitos chinos, por una parte, se encuentran en un estado primitivo, mientras que por otra parte se han difundido enormemente con la historia y otras manifestaciones artísticas. Estos mitos ejercen una gran influencia sobre la ideología china y llegan a conformar una creencia que influye hasta la sociedad moderna.



## CAPÍTULO IV. ANÁLISIS COMPARATIVO DE LA COSMOGONÍA NÓRDICA Y CHINA

### 4.1 La creación del mundo

La creación del mundo es un tema inherente a todo sistema mitológico. Algunas culturas arcaicas creen que el mundo fue creado por las divinidades, mientras que para otras el mundo fue creado por alguna sustancia o material específico. No obstante, las mitologías nórdica y china tienen un enfoque más abstracto a la hora de explicar el origen del universo en tanto que lo consideran como un enfrentamiento y una unificación de fuerzas conflictivas y opuestas. Por lo tanto, a continuación, exploraremos los orígenes cósmicos de los dos sistemas mitológicos y sus connotaciones, así como el significado de la figura del gigante.

#### 4.1.1 El origen del mundo: la coexistencia de fuerzas conflictivas

Al comienzo de la Antigüedad,

¿Quién trajo este estado caótico?

Antes de que el cielo y la tierra cobraran su forma,

¿De dónde vino el mundo?

Cuando todavía no se distinguía la luz y la oscuridad,

¿Quién podía saber la causa? (2015: 106)<sup>58</sup>.

Hace más de dos mil años, en su famoso poema «Tianwen» («Preguntas celestiales», en *Elegías de Chu*)<sup>59</sup>, el gran poeta chino QU Yuan (屈原) planteó una serie de preguntas sobre el origen, la composición y el desarrollo del universo. A partir de estas preguntas, se percibe que para los antepasados el origen del entorno en el que vivían era el tema que encerraba un mayor misterio y que más intrigaba. Por tanto, el

---

<sup>58</sup> Texto original: 遂古之初，谁传道之？上下未形，何由考之？冥昭瞢暗，谁能极之？

<sup>59</sup> Título original: 《天问》

mito cosmogónico, que es el reflejo directo de la imaginación primitiva y de la cosmovisión de los pueblos primitivos, constituye una parte esencial en las mitologías de todas las culturas.

Como hemos afirmado anteriormente, tanto la mitología nórdica como la china se caracterizan por unas narraciones de estilo conciso, en las que nos resulta difícil encontrar detalles. Sin embargo, en las obras principales que registran la mitología nórdica, como la *Edda Poética* y *Edda en Prosa*, aún somos capaces de restaurar y delinear las imágenes del origen del mundo desde la perspectiva de los hombres primitivos.

In earliest times did Ymir live:  
was nor sea nor land nor salty waves,  
neither earth was there nor upper heaven,  
but a gaping nothing, and green things nowhere (*Edda Mayor*, 1988: 2).

Según la profecía del «Voluspá», se sabe que cuando vivía el gigante primitivo Ymir, aun no existía nada, es decir, el universo era un caos. No obstante, cabe preguntarse de dónde nace el gigante Ymir. Podemos encontrar algunas respuestas en la *Edda Menor*, en la que el rey Gylfi, conocido también como Gangleri, entabla una larga conversación con los dioses de Ásgard: El Alto, El Igual de Alto y El Tercero. Gangleri preguntó qué había ocurrido antes de que nacieran los hombres y otros seres, entonces El Alto y El Igual de Alto le contaron el origen del universo y el nacimiento de Ymir. Los ríos venenosos llamados Elivágar, que fluían desde muy lejos, se congelaban gradualmente y el agua congelada ya dejaba de correr. Poco a poco, una gruesa capa de niebla se condensaba en la superficie del hielo duro y la niebla se solidificaba en escarcha. A lo largo del tiempo, la escarcha espesa se fue amontonando y formando un abismo enorme e insondable llamado Ginnungagap. A partir de entonces, Ginnungagap estuvo delimitado por enormes bloques de hielo y de escarcha al norte. En la zona norte, había un frío insoportable por todas partes;



mientras que al sur del abismo, dominaba un calor extremadamente fuerte acompañado de chispas y fulgores. Cuando el calor del sur y el frío del norte se encontraron en el abismo, bajo el impacto de las dos fuerzas opuestas, la escarcha de Ginnungagap comenzó a derretirse, de tal modo que nació el primer ser de la escarcha derretida: el gigante Ymir (Stúrluson, 1984: 35).

En consecuencia, el primer ser vivo Ymir nació desde la confrontación y también a partir de la unión de dos fuerzas opuestas: el frío del norte y el calor del sur. La mitología nórdica se inaugura con el enfrentamiento de fuerzas conflictivas. El mundo físico y el ser no nacen desde la nada, sino a partir del choque de dos elementos extremadamente opuestos que coexisten al mismo tiempo.

En la mitología china existen varias versiones sobre el origen del universo. Sin embargo, la versión más aceptada y conocida es el relato del gigante Pangu (盘古), en el que el universo nació también a partir de dos fuerzas conflictivas. Según se relata en *Sanwu Liji*<sup>60</sup>:

El cielo y la tierra estaban en un caos como un huevo y Pangu nació en el medio. En dieciocho mil años, el cielo y la tierra se abrieron y desplegaron. Lo límpido y ligero que era *yang* se convirtió en los cielos, lo turbio y opaco que era *yin* se convirtió en la tierra. Pangu vivía dentro de ellos, y en un día pasó por nueve transformaciones, volviéndose más divino que el cielo y más sabio que la tierra. De las dos partes, en vez de fusionarse, la parte ligera, *yang*, se elevaba, mientras que la parte pesada, *yin*, se hundía. Cada día los cielos se elevaban diez zhang<sup>61</sup> de altura, cada día la tierra crecía diez zhang de grosor y cada día Pangu crecía diez zhang más. Y así fue como en dieciocho mil años el

---

<sup>60</sup> Título original: 《三五历纪》, *Sanwu Liji* también conocido como *Sanwuli*, fue escrito por XU Zheng (徐整) del período de los Tres Reinos. Relata los cuentos y las leyendas después de los Tres Emperadores. Es la obra más antigua que registra el mito de la creación del universo y la leyenda de Pangu. Sin embargo, la mayor parte del libro original se ha perdido, de modo que solo se encuentran los fragmentos en los libros posteriores como *Taiping Yulan* de LI Fang de dinastía Song o *Yiwen Leiju* de OUYANG Xun de dinastía Tang.

<sup>61</sup> zhang, en chino simplificado: 丈. zhang es una antigua unidad de longitud china. Un zhang equivale aproximadamente a 3.33 metros.

cielo y la tierra se separaron definitivamente, el cielo alcanzó su máxima altura, la tierra alcanzó su profundidad más baja y Pangu alcanzó su tamaño completo (OUYANG Xun, 2013: 33).<sup>62</sup>

Ymir nace del choque entre el hielo y el fuego. Pangu surge desde la fusión de la pureza y la turbidez. En ambos casos el universo nace a partir de dos fuerzas opuestas. Y los gigantes nacen y representan esa rivalidad de las dos fuerzas. Cabe señalar que las fuerzas opuestas han sido con frecuencia un elemento imprescindible en los relatos cosmogónicos tanto nórdicos como chinos. Tal conflicto inicial no solo se manifiesta a través del nacimiento de Ymir y Pangu, sino también en los enfrentamientos de los dioses mismos y de los gigantes con sus enemigos a través de la guerra.

I ween the first war in the world was this,  
when the god Gullveig gashed with their spears,  
and in the hall of Hál burned her  
three times burned they the thrice reborn,  
ever and anon: even now she liveth (*Edda Mayor*, 1988: 4).

Según *Edda Mayor*, la primera guerra fue provocada por una diosa llamada Gúllveig que manejaba la magia de familia divina de los Vanes. Sin embargo, los dioses del grupo los Ases la ejecutaron quemándola varias veces sin conseguir matarla, por lo que las dos tribus divinas empezaron feroces e incesantes batallas, en las que ambas partes sufrieron grandes bajas.

His spear had Óthin sped oér the host:  
the first of feuds was thus fought in the world;  
was broken in battle the breastwork of Ásgarh,

---

<sup>62</sup> Texto original: 天地混沌如鸡子，盘古生其中，万八千岁，天地开辟，阳清为天，阴浊为地。盘古在其中，一日九变，神于天，圣于地。天日高一丈，地日厚一丈，盘古日长一丈，如此万八千岁。天数极高，地数极深，盘古极长。

fighting Vanir trod the field of battle (*Edda Mayor*, 1988: 5).

La primera guerra duró tanto tiempo que ambas partes se sintieron exhaustas, por lo que al final los Ases y los Vanes optaron por detener las batallas y llegar un acuerdo de paz. Desde entonces, no habría más guerra entre las dos familias y se mantendría una relación amistosa y pacífica hasta la llegada del fin del mundo.

La oposición y reconciliación entre los dos grupos de divinidades siempre ha sido uno de los temas más controvertidos de la mitología nórdica. Para Dumézil (1973), lo que representan las dos familias son clases sociales diferentes: los Vanes reflejan la civilización agrícola nativa de la tierra nórdica, mientras que los Ases simbolizan la figura de los conquistadores guerreros que llegaron más tarde. En consecuencia, las luchas entre los Ases y los Vanes representan en realidad las contradicciones de lo nativo y lo extranjero, lo agrícola y lo bélico de los dos grupos sociales. Enrique Bernárdez (2002) también afirma que lo que representan los Vanes son los dioses campesinos de la fertilidad, mientras que los Ases son los guerreros dirigentes.

Lo que nos llama mucha la atención es el resultado de tales conflictos: en vez de vencer una parte a la otra, las dos optan al final por reconciliarse llegando a un acuerdo de paz. Por tanto, esta oposición conceptual, la coexistencia de las fuerzas opuestas, así como la dualidad están arraigadas profundamente en la mitología escandinava y en la cosmovisión de los nórdicos.

Tal confrontación marca el nacimiento del universo nórdico y también lleva a la destrucción del mundo en la mitología nórdica. La coexistencia de las fuerzas enfrentadas es el brote de la mitología nórdica, la médula que recorre toda la mitología nórdica, y también el destino del mundo nórdico. A partir del nacimiento de Ymir hasta la rivalidad entre las dos familias divinas de los Ases y los Vanes, así como las guerras y conflictos incesantes entre los dioses y los gigantes, el enfrentamiento continuó hasta el fin del mundo: el Ragnarök; símbolo del mundo nórdico inmerso en permanentes enfrentamientos. No obstante, el resultado de tales enfrentamientos nunca es que una parte vence o elimina por completo a la otra, sino

que las dos consiguen establecer una relación de convivencia simbiótica sólida y mágica. Como bien indica Lanceros: «el objetivo del mitologema que narra la confrontación es lograr una síntesis, una implicación entre las dos fuerzas constitutivas que, alejadas, amenazan con destruirse mutuamente» (2001: 58). Para los antepasados nórdicos, antes de que percibieran la existencia y la divinidad, estaba primero la destrucción y la confrontación.

En los mitos chinos, el concepto de la coexistencia conflictiva nació con la creación del universo. Como hemos mencionado, Pangu nace en un caos enorme como un huevo, sin embargo, el caos no es homogéneo, la parte clara se eleva al *yang*, y la turbia se hunde en el *yin*, lo límpido y lo turbio, lo elevado y lo bajo poco a poco se separan y al final, se convierten en el cielo y la tierra. Eventualmente Pangu se transforma en un gigante que nace y crece desde la convivencia de estas fuerzas opuestas. La oposición y coexistencia del *yin* y el *yang* es la fuerza primitiva del origen del universo de la mitología china, y también es el núcleo espiritual de la cultura e ideología de la antigua China.

Sin embargo, en China, antes de aparecer los conceptos como *yin*, *yang* y la escuela taoísta, los antepasados chinos ya empezaron a intentar explicar el nacimiento del universo desde la confrontación y las transformaciones entre los elementos y fuerzas conflictivas. En el libro clásico oracular chino *Yijing*<sup>63</sup>, los pueblos primitivos ya empleaban los elementos naturales de sentido opuesto o la transformación mutua para explicar el origen del mundo, el funcionamiento de las cosas e incluso para hacer predicciones. Uno de los más conocidos es el hexagrama llamado *Bagua* (八卦), también conocido como «ocho estados de cambio», compuesto por ocho trigramas que representan ocho elementos naturales fundamentales que se oponen o se transforman entre sí, como muestra la siguiente imagen:

---

<sup>63</sup> Título original: 《易经》, conocido también como *I Ching* o *Libro de los cambios*. Es un clásico antiguo que expone la esencia y los cambios del universo, así como un libro de filosofía dialéctica amplio y profundo. Incluye en total tres tomos «Lianshan» (连山), «Guicang» (归藏) y «Zhouyi» (周易), mientras que los primeros dos ya se han perdido con las vicisitudes del tiempo, y solo existe en el mundo «Zhouyi».

圖 之 節 八 卦 八

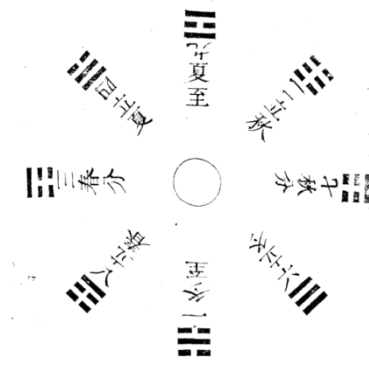


Figura 3. *Bagua*<sup>64</sup>

En el *Bagua*, cada trígamo consiste en la agrupación de tres líneas enteras o cortadas, que representa un término solar y también elemento natural, por ejemplo, el que está en lo más alto es el *li* (离), que simboliza el verano y el fuego, mientras que el que se encuentra más abajo es el *kan* (坎), que encarna el invierno y el agua. Por añadidura, los trigramas no solo reflejan los elementos naturales, sino que también aluden a diferentes animales, órganos humanos, así como grupos sociales, por ejemplo, el *li* también puede significar el pájaro, la mujer y el ojo, mientras que el *kan* simboliza el cerdo, el hombre y la oreja. A través de las combinaciones de los trigramas, los hombres primitivos empleaban el *Bagua* para predecir la salud y la suerte. En palabras de Campbell, el *Bagua* es como «una especie de geometría de la mitología» (1991c: 456). Sin embargo, hemos de destacar que todos los elementos que representan los trigramas se oponen mientras que se fusionan y se transforman entre sí. Además, los trigramas se desarrollan en torno a un centro redondo compuesto por el color negro y blanco, que representa la coexistencia del *yin* y el *yang*. Los dos se distinguen y están claramente separados; al mismo tiempo, los dos están entrelazados entre sí, en el blanco penetra el negro y viceversa. Por tanto, los dos opuestos

<sup>64</sup> CHEN Menglei. (Dinastía Qing). (Ed). (1934). *Compilación de pintura antigua y moderna. Vol. 703. Pintura de arte*. Beijing: Editorial Zhonghua: 52.

coexisten armoniosamente formando el universo como un todo. Como bien indica QIAN Mingzi (2010), lo que representa el sistema *Bagua* es la cosmovisión primitiva y fundamental de los antepasados chinos.

Cuando hablamos del *yin* y el *yang*, hemos de mencionar una de las escuelas ideológicas y religiosas más importantes de China: el taoísmo. Como religión nativa de la antigua China, el taoísmo cuenta con una profunda base mitológica y filosófica. En el relato cosmogónico de Pangu, la claridad y la turbidez, la luz y la oscuridad, el cielo y la tierra se clasifican como polos opuestos del *yin* y el *yang* del taoísmo, y los taoístas consideran el origen del universo como resultado de los enfrentamientos de las fuerzas opuestas.

A finales del período de los Reinos Combatientes, el filósofo Laozi fue el primero en debatir sistemáticamente el origen del universo desde un punto de vista filosófico. Esta ley eterna e impersonal de las contradicciones y coexistencias como la raíz del universo la resumió Laozi en el término «Dao». En otras palabras, «Dao» es el origen del mundo, y el *yin* y el *yang* son sus manifestaciones exteriores. En el primer capítulo de la obra *Daodejing*<sup>65</sup>, Laozi afirma que: «Dao no existe, porque nace antes de la creación del universo, sí existe Dao, porque es la madre de todas las cosas del mundo» (2011: 2).<sup>66</sup>

El Dao engendra el uno,  
el uno engendra el dos,  
el dos engendra el tres,  
el tres engendra el todo,  
todos los seres llevan a sus espaldas el *yin* y el *yang* en los brazos,  
ambos se alternan para llegar a la armonía perfecta (2011: 120).<sup>67</sup>

---

<sup>65</sup> Título original: 《道德经》, fue escrito por el pensador taoísta Laozi y sus discípulos a finales del período de primavera y otoño. *Daodejing* es la obra maestra y clásica de la escuela taoísta.

<sup>66</sup> Texto original: 无，名天地之始。有，名万物之母。

<sup>67</sup> Texto original: 道生一，一生二，二生三，三生万物。万物负阴而抱阳，冲气以为和。

Según Eliade (1999b), el «Dao» representa una totalidad primordial y la *coincidencia oppositorum* ha sido el tema capital de los filósofos taoístas. El *yin* y el *yang* existen en el huevo del caos y engendran al gigante Pangu. Por su parte, el mundo nórdico nace desde el choque del hielo y fuego; Ymir surge de la fusión entre el frío y el calor, la coexistencia de las fuerzas conflictivas también se manifiesta en las guerras entre los Ases y los Vanes, las luchas feroces entre los dioses de Ásgard y los gigantes, así como el destino del Ragnarök. Cabe mencionar que, el fin del mundo nórdico no significa simplemente la victoria o la derrota de una parte, sino que las fuerzas opuestas han logrado un equilibrio. No obstante, esta vez la manifestación de tal equilibrio no se plasma en reconciliación ni convivencia, sino en la destrucción completa, seguida del advenimiento de una nueva era. Según Lanceros (2001), las luchas entre los dioses y los gigantes, la muerte de Bálder y el Ragnarök no son sino la manifestación del destino de la mitología nórdica, es decir, los dioses y los seres humanos están destinados a luchar constantemente con las fuerzas malvadas, y también están obligados a aceptar su destino final: el Ragnarök. El destino ineludible e impersonal es la fuente interior de los relatos cosmogónicos, podría ser el «Dao» del mundo nórdico.

«El universo, por tanto, está constituido por una serie de formas antitéticas que se alternan de manera cíclica» (Eliade, 1999b: 34). El *yin* y el *yang*, dos fuerzas opuestas, son el poder primitivo para mantener el funcionamiento de todo el mundo. Según los taoístas, el mundo es como el huevo de Pangu, las dos fuerzas se oponen y al mismo tiempo coexisten, como el sol y la luna, el hombre y la mujer, el día y la noche, así forman un todo armónico. Por añadidura, podemos afirmar que el «Dao», compuesto por las fuerzas opuestas, no solo marca el poder nuclear del origen del mundo, sino que es también el factor que desencadena el desarrollo y el destino del universo.

#### **4.1.2 Ymir y Pangu: gigantes primitivos del universo**

En los relatos cosmogónicos nórdicos y chinos, los gigantes nacen como resultado de

la rivalidad entre dos fuerzas opuestas, cabe entonces preguntarse por qué en ambos casos los gigantes son los primeros seres vivos que surgen en el mundo. ¿Qué simbolizan las figuras de los gigantes Ymir y Pangu en la cosmovisión de los antepasados?

Ante todo, hemos de reconocer que Ymir representa el origen de la familia de gigantes en la mitología nórdica. De él descienden otros miembros de la raza gigante.

En la *Edda Menor* se dice:

Cuando estaba durmiendo, se puso a sudar y entonces le salieron bajo el brazo izquierdo un hombre y una mujer, y uno de sus pies engendró un hijo con el otro, y de éstos vino esta raza, la de los gigantes de la escarcha. Es a aquel primer gigante al que llamamos Ymir (Stúrluson, 1984: 36).

También podemos confirmar este extremo en la *Edda Mayor*, cuando el dios supremo Odín interroga al gigante Vaftrúdnir para demostrar quién es más inteligente, el gigante dice así:

Ages before the earth was made,  
Bergelmir came to be;  
Thrúthgelmir was that thurs' father,  
but Aurgelmir oldest of all (*Edda Mayor*, 1988: 47).

En segundo lugar, ha de señalarse que en la mitología nórdica, a pesar de que los gigantes siempre han existido como lo opuesto a las divinidades, las luchas y guerras entre ambas partes nunca se han detenido, en términos de consanguinidad, los dos grupos se fusionan entre sí. Incluso el nacimiento del dios supremo Odín, el padre de los dioses, fue una combinación de gigantes y dioses.

Ymir vive de la leche de la vaca gigante Audumbla, y la vaca vive lamiendo la escarcha en las rocas salobres de donde surge poco a poco el primer dios, Bure, y de



él descienden sus hijos Odín, Vili y Ve. En la *Edda Menor* leemos:

Ella lamía las piedras de escarcha, que estaban saladas, y el primer día que estuvo lamiendo aquellas piedras, salió de las piedras por la noche la cabellera de un hombre, el segundo día la cabeza de un hombre, el tercer día apareció el hombre completo. Se le llamó Buri; era hermoso de aspecto, grande y muy fuerte. Éste tuvo un hijo que se llamó Bor y que se casó con una mujer que se llamaba Bestla, hija del gigante Bóltorn, y tuvieron tres hijos: el primero se llamó Odín, el segundo Vili, el tercero Ve (Stúrluson, 1984: 37).

También podemos encontrar muchos ejemplos de matrimonios mixtos entre gigantes y dioses en la mitología nórdica. Pese a las constantes guerras entre las dos razas, es interesante que esto no obstaculice la relación de sangre entre ambas partes. En los mitos chinos, también destacan las figuras de los gigantes.

En el sureste del país, había una pareja gigante que vivían juntos. El hombre se llamaba Pufu. Él y su mujer eran extremadamente enormes; medían casi mil kilómetros tanto de altura como de cintura. Nada más crearse el mundo, la tierra aún estaba inundada, así que el Emperador del cielo les ordenó a los dos que se tragaran los ríos, pero no les apetecía el trabajo tan duro, por lo que no hicieron nada sino que trataban de cumplir el trabajo apresuradamente. Por lo tanto, los dos fueron relegados y severamente castigados por el Emperador del Cielo: se vieron obligados a ponerse en pie, desnudos, mostrando sus órganos genitales sin comer ni descansar hasta que el agua del río Amarillo se aclarara (DONGFANG Shuo, 1875: 12).<sup>68</sup>

Igual que los gigantes chinos, los gigantes nórdicos se caracterizan por la fealdad, la fuerza brutal, la pereza y la infamia. Tyr es un dios con sangre de gigante, cuando él

---

<sup>68</sup> Texto original: 东南隅太荒之中，有朴父焉。夫妇并高千里，腹围自辅。天初立时，使其夫妻导开百川，懒不用意，谪之，并立东南。男露其势，女露其牝，不饮不食，不畏寒暑，唯饮天露。须黄河清，当复使其夫妇导护百川。

viajaba junto con Tor a la casa de su padre Hýmír para pedir la olla gigante para el banquete de los dioses de Ásgard se encontraron con su abuela gigante que tenía novecientas cabezas. Y la propia giganta reconoció que su marido era violento y tenía mal humor.

Sib-of-the-etins, I shall set you twain  
neath Hymir's kettles to hide you from him:  
my wedded mate many a time  
is grudging with guests, grim in his mind (*Edda Mayor*, 1988: 85).

Además, podemos encontrar una gran cantidad de las tramas relacionadas con los gigantes en la mitología nórdica, por ejemplo, el gigante astuto. El astuto gigante Trym robó el martillo de Tor y pidió a cambio a la bella diosa Freya; el gigante cruel Tiazi también fue asesinado por el Dios Padre Odín y sus compañeros; también conviene señalar que el dios Loki se casó con la giganta Angrboda y sus tres hijos son Hel, la diosa del infierno y de la muerte, el lobo Fénrir y la serpiente de Mírgard Jörmungandr.

En la mitología nórdica, los gigantes que representan la fuerza brutal luchan constantemente contra los dioses hasta la llegada del Apocalipsis, el fin del mundo. En los mitos chinos, la figura de los gigantes también aparece con frecuencia como la parte rival de los poderes divinos. Entre estos el gigante más conocido se llama Chiyou (蚩尤), que lucha contra el Emperador Amarillo (黃帝, pinyin: huang di). Se trata de una guerra universal en la mitología china, sin embargo, al final el gigante fue derrotado y matado por los dioses (*Clásico de las montañas y los mares*, 2015: 380).

Como hemos señalado anteriormente, el universo primitivo nórdico y el chino presentan una estructura de convivencia de las fuerzas conflictivas, de hecho, los gigantes representan siempre la fuerza opuesta que se opone a las divinidades. Además, ellos no solo son los primeros seres vivos que aparecen en el mundo, sino que también simbolizan el origen y el nacimiento del mundo, porque este se construye

a partir de su cuerpo.

Una vez que Ymir muere en las guerras contra los dioses, su cuerpo es arrastrado hasta el centro del Ginnungagap: su carne formó la tierra, de su sangre surgieron los mares y las aguas, sus cabellos se convirtieron en los bosques. En la *Edda Mayor* se dice:

Of Ymir's flesh the earth was shaped,  
of his blood, the briny sea,  
of his hair, the trees, the hills of his bones,  
out of his skull the sky.  
But of his lashes the loving god made  
Mithgarth for sons of men;  
from his brow they made the menacing clouds  
which in the heavens hover (1988: 61).

En el relato de Pangu encontramos argumentos muy similares; después de su muerte, los órganos de Pangu se convierten en los elementos naturales del mundo. En el clásico *Wuyun Linian Ji*<sup>69</sup> se indica que el cuerpo de Pangu cambió drásticamente cuando estaba muriendo.

El aliento que exhaló se convirtió en el viento y las nubes en el cielo, el sonido que hizo se transformó en un trueno ensordecedor, su ojo izquierdo se transformó en el sol, y el ojo derecho en la luna, además, los brazos y las piernas se convirtieron en cuatro pilares que sostenían el cielo y el tronco del cuerpo se dividió en cinco altas montañas, la sangre se convirtió en los ríos, la carne en la tierra, el cabello y los bigotes en las estrellas, el vello del cuerpo en la vegetación. Los dientes y huesos se convirtieron en minerales y piedras, el semen y la médula ósea se transformaron en perlas y jade precioso, y su sudor se convirtió en la lluvia. Incluso los pequeños insectos que llevaba

---

<sup>69</sup> Título original: 《五运历年纪》, obra complementaria de *Sanwu Liji*.

su cuerpo, debido a la catálisis del viento, se convirtieron en los pueblos y hombres de la tierra (HE Xin, 2007: 162).<sup>70</sup>

Se puede añadir que en la obra de los relatos fabulosos de la dinastía del Sur *Shuyiji*<sup>71</sup>, el autor nos presenta un relato similar en el que el mundo ha sido compuesto por los órganos de Pangu. Aparte de lo que hemos mencionado, en este texto también se narra que cuando Pangu se encontraba de buen humor, entonces el mundo telúrico estaba soleado, por el contrario, si Pangu se enfadaba, el mundo se oscurecía y nublaba (REN Fang, 1875).<sup>72</sup>

Según Eliade (1999b), el nacimiento de Ymir y Pangu representa una cosmogonía y una creación mediante el desmembramiento de un ser primordial. «Ymir era un ser bisexuado: engendró sin concurso ajeno una pareja humana. La bisexualidad constituye, como es sabido, la expresión por excelencia de la totalidad» (1999b: 190). Los órganos de los gigantes dieron la apariencia original al mundo primitivo. En primer lugar, merece la pena señalar que estos *antropomorfos* primordiales simbolizan un tipo de sacrificio. En las cosmogonías nórdicas el nacimiento del mundo no es un proceso natural, al contrario, requiere una inmolación de sangre. Tal sacrificio juega un papel importante en los relatos nórdicos, por ejemplo, recordamos que el dios padre Odín tuvo que sacrificar un ojo para obtener la sabiduría de la fuente Mímir. En segundo lugar, hemos de notar que sus sacrificios implican una comunicación entre el mundo divino y los seres vivos. Las criaturas no solo sacrifican sus propias vidas para crear el mundo, sino que también el mundo material necesita la existencia de los seres vivos con la que el universo nace y crece.

En su obra *El mito del eterno retorno* (2001b), Eliade explica el razonamiento que subyace a este tipo de cosmovisión: el mundo nunca nace desde la Nada, sino que

---

<sup>70</sup> Texto original: 首生盘古。垂死化身。气成风云。声为雷霆。左眼为日。右眼为月。四肢五体为四极五岳。血液为江河。筋脉为地里。肌肉为田土。发为星辰。皮肤为草木。齿骨为金石。精髓为珠玉。汗流为雨泽。身之诸虫。因风所感。化为黎甿。

<sup>71</sup> Título original: 《述异记》

<sup>72</sup> Texto original: 盘古氏喜为晴，怒为阴。

nace por un sacrificio, por un ser vivo, y por un estado animado. El rito de construcción u origen del mundo, en tanto que expresión física y terrenal del mito, remite al sacrificio que se hace al fundar el mundo. En otras palabras, nada puede durar si no está dotado de un estado animado. En los relatos cosmogónicos, el mundo natural se ve de una manera diferente a las creencias científicas actuales: el cosmos no era una combinación de materias puras sin vida, sino un cuerpo orgánico viviente dotado de alma, vida y energía. Por lo tanto, los gigantes surgieron de las fuerzas opuestas como sacrificio y como vida, mientras que todos los demás dioses y criaturas lograron su vida a través de la existencia de los gigantes. En consecuencia, como señala el estudioso italiano Puledda: «El hombre es el alma y origen del cosmos, mientras que el cosmos es el cuerpo exterior del hombre y la vida» (1996: 33).

El mundo y el alma, en vez de ser dos objetos completamente diferentes, están conectados y unificados internamente. El mitólogo estadounidense Joseph Campbell (1959) planteó los conceptos de «microcosmos» y «macrocosmos», según los cuales, el mundo material es el macrocosmos, mientras que los individuos como los héroes y dioses son el microcosmos. Aquí podemos encontrar ciertas analogías. El papel que juegan los gigantes es el microcosmos y la existencia del mundo material es un macrocosmos. En realidad, los dos son esencialmente lo mismo: el nacimiento del mundo requiere alma y sangre, y los seres vivos que quieren seguir multiplicándose también necesitan el mantenimiento del mundo exterior. Este punto de vista también ha sido confirmado por el famoso filósofo japonés y erudito zen Daisetsu Teitaro SUZUKI, al hablar de la relación entre la naturaleza y el hombre, dice:

While separating himself from Nature, Man is still a part of Nature, for the fact of separation itself shows that Man is dependent on Nature. We can therefore say this: Nature produces Man out of itself; Man cannot be outside of Nature, he still has his being rooted in Nature. Therefore there cannot be any hostility between them [...] Man came from Nature in order to see Nature in himself; that is, Nature came to itself in order to see itself in Man (1956: 236).

De hecho, este punto de vista se puede retrotraer a la antigua doctrina taoísta china. Desde la época de Laozi, los taoístas consideran la naturaleza y el universo como el núcleo de la investigación filosófica que se manifiesta principalmente en dos aspectos: en primer lugar, se enfoca en el origen, la generación y el desarrollo del universo y, consecuentemente, construye un sistema filosófico del cosmos; en segundo lugar, explica la relación entre el universo y el hombre según la ley del Dao, explora el funcionamiento de la naturaleza y busca el valor implícito de la vida. Después de Laozi, Zhuangzi (conocido también por Chuang Tse) heredando el pensamiento de Laozi, presentó el concepto de naturaleza y cosmovisión de *tian ren he yi* (天人合一, significa «la unión entre la naturaleza y el hombre»). Como hemos afirmado, todo lo que nace y existe en el mundo se origina desde el Dao para los taoístas, el estado ideal es realizar la unificación entre el hombre y la naturaleza, es decir, la combinación entre el espíritu interior y el mundo exterior. En palabras de Campbell, «Soy la creación» (1959: 158). El macrocosmos y el microcosmos son dos manifestaciones del Dao. El gigante Ymir nació de la colisión del hielo y el fuego, y Pangu emergió de lo límpido y lo turbio del caos original. Los dos gigantes constituyeron el mundo a partir de sus propios cuerpos. En consecuencia, la unidad del hombre y la naturaleza no es solo una idea filosófica, sino también un estado. El mundo natural no es como en la visión científica actual, una pura materia física, sino un organismo viviente dotado de energía y alma. En este sentido, los gigantes Ymir y Pangu simbolizan el alma y el origen del mundo siendo el mundo exterior el cuerpo del hombre. Por lo tanto, el mundo es un sistema orgánico lleno de vitalidad y motivación. Como bien afirma el mitólogo nórdico Heinrich Niedner:

En el universo, hay un plan profundamente concertado, una íntima unión entre el espíritu y la materia. No hay vida ni acción independiente. Los extremos de los hilos con los que nuestra vida está tejida se hallan profundamente escondidos en el abismo del principio (1997: 47).

## 4.2 El origen de la humanidad

Hallamos el tema del «nacimiento de la humanidad» en casi todas las culturas arcaicas. En algunas creencias los hombres se derivan de ciertas materias naturales, tales como la hoja, el agua o el barro y algunos mitos relatan que los humanos son creados por dioses. Los humanos nórdicos fueron creados por las divinidades utilizando la madera; mientras que en la mitología china, los humanos también fueron creados por dioses, en vez de la madera, fueron hechos de arcilla. Pese a que los seres humanos de los dos sistemas mitológicos son de origen distinto, observamos el culto análogo a los dioses y la íntima relación entre los hombres, la reproducción humana y los árboles, de lo que hablaremos específicamente en el próximo capítulo.

### 4.2.1 La creación del hombre y la mujer en la mitología nórdica

To the coast then came, kind and mighty,  
from the gathered gods three great Æsir;  
on the land they found, of little strength,  
Ask and Embla, unfated yet.

Sense they possessed not, soul they had not,  
being nor bearing, nor blooming hue;  
soul gave Óthin, sense gave Hœnir,  
being, Lóthur, and blooming hue (*Edda Mayor*, 1988: 3).

En la mitología nórdica, cuando el universo estaba recién establecido, los seres humanos fueron creados a partir de dos piezas de madera por tres dioses importantes de la familia de los Ases: Odín, Hónir y Loki. Y aunque estos seres poseían figura humana, no tenían ni espíritu ni alma. Por tanto, el dios padre Odín les insufló el espíritu y la vida; Hónir les dio la inteligencia y el movimiento, y finalmente Loki les proporcionó los sentidos como el oído, la vista, el habla, etc. Los dioses también les

confirieron nombres y apellidos: al hombre lo llamaron Ask y a la mujer Embla, y de ellos desciende el género humano, de tal modo que los seres humanos comenzaron a habitar en la zona Mídgard del mundo, mientras que las divinidades construyeron en el centro del mundo sus palacios y residencias, lugar que llamaron Ásgard (Stúrluson, 1984).

El árbol ha sido un símbolo crucial en la mitología nórdica. Los humanos son creados por piezas del árbol fresno. En el mundo nórdico, el inmenso árbol que conecta los nueve mundos —Yggdrásil, el árbol de la vida—, también es un fresno. Yggdrásil no es solo un puente que conecta el universo nórdico, sino también un símbolo de vida y existencia, que nace con el universo nórdico y muere cuando el mundo colapsa en la batalla del apocalipsis. En el próximo capítulo de la mitología geográfica, discutiremos con más detalle el tema de la relación entre los hombres y los árboles.

#### **4.2.2 El nacimiento del hombre y la mujer en la mitología china**

En los relatos cosmogónicos chinos existen varias versiones del origen de la humanidad según las diferentes etnias. Para las culturas primitivas de muchas minorías étnicas, los seres humanos nacieron desde la naturaleza. Por ejemplo, la etnia *naxi* (纳西) que habita en la provincia suroriental de Yunnan, cree que los seres humanos nacen desde el cielo y la tierra. El cielo está arriba y la tierra abajo, los dos se aparean y luego dan a luz seres humanos. Además, algunas etnias creen que la humanidad deriva de las plantas. Por ejemplo, los *manchúes* (满族) del noreste de China creen que los hombres nacen de hojas de sauce y consideran que estas son sus antepasados. Hasta el día de hoy, cuando los manchúes adoran a sus antepasados, todavía mantienen el ritual y la tradición de reverenciar las ramas de sauce. Existen todavía muchos más ejemplos de mitos de la creación de la humanidad por la naturaleza en las culturas primitivas chinas, que no vamos a enumerar aquí. Nos centraremos a cambio en otra versión del origen de humanidad más conocida y aceptada: la creación de la humanidad por los dioses. Aquí cabe mencionar a una



diosa que juega un papel crucial para la mitología china: Nüwa.

#### 4.2.2.1 La diosa creadora Nüwa

Nüwa (女娲), también conocida como Wahuang, Lingwa o Nüyin (娲皇, 灵娲, 女阴), es la diosa femenina más importante de la mitología china, también considerada como la diosa ancestral, diosa de la creación y diosa madre.

En chino, la palabra «nü» (女) se refiere a la mujer, en la obra *Shuowen Jiezi*<sup>73</sup> de la dinastía Han, el autor explica el significado del nombre wa: «Wa, diosa sagrada en la antigüedad, es la creadora de toda criatura» (XU Shen, 2007: 620).<sup>74</sup>

En el *Clásico de las montañas y los mares* se dice: «Hay diez dioses que se transformaron desde el vientre de Nüwa y vivían en un campo llamado Suguang.»<sup>75</sup>

El exégeta GUO Pu lo explica del siguiente modo:

Nüwa es una diosa antigua también una emperadora. Tiene la cara humana y el cuerpo de serpiente. Puede transformarse en diferentes figuras setenta veces en un mismo día. Una parte de su vientre se convierte en los dioses (2015: 355).<sup>76</sup>

Por lo tanto, Nüwa no solo es considerada como la diosa creadora de la humanidad, sino que también da origen a los dioses divinos. En la cultura de la etnia *han*, el mito de que Nüwa usó arcilla para crear seres humanos se puede considerar como el mito sobre el origen humano más extendido e influyente en China. Dicho mito no solo se registra en los relatos antiguos y libros clásicos, sino también en las costumbres populares, tradiciones folclóricas y en las obras literarias de las dinastías posteriores. El registro más antiguo de la creación de humanidad por Nüwa se remonta a la obra

---

<sup>73</sup> Título original: 《说文解字》(*Explicación de palabras*), libro diccionario compilado por el confuciano y filólogo de la dinastía Han Oriental XU Shen (许慎). Es el diccionario chino más antiguo de China que analiza sistemáticamente la forma y la fuente de los caracteres chinos, y también es uno de los primeros diccionarios del mundo.

<sup>74</sup> Texto original: 娲，古之神圣女，化万物者也。

<sup>75</sup> Texto original: 有神十人，名曰女娲之肠，化为神，处栗广之野，横道而处。

<sup>76</sup> Texto original: 女娲，古神女而帝者，人面蛇身，一日中七十变，其腹化为此神。

*Taiping Yulan*<sup>77</sup> compilada por LI Fang (李昉) de la dinastía Song:

Cuando se estableció el mundo, todavía no había humanos en la tierra, entonces la diosa Nüwa decidió crear humanos con arcilla. Imitó el cuerpo de sí misma y utilizó la arcilla para modelar pequeñas figuras del ser humano. A pesar de que no dejaba de trabajar, todavía era demasiado lenta para crear suficientes humanos. Por lo tanto, tomó una cuerda y la cubrió con barro, la levantó y la agitó. Las salpicaduras de barro se convirtieron en los seres humanos. Y así los humanos de barro hechos por Nüwa con sus propias manos se convirtieron en las personas ricas y nobles de clase alta del mundo, mientras que las personas que surgieron de las salpicaduras que Nüwa formó con la cuerda constituyeron la clase de las personas pobres y humildes (LI Fang, 1960: 365).<sup>78</sup>

Los chinos antiguos ya relacionaron el origen de la humanidad con la organización de las clases sociales. Los hombres de clase alta han sido creados a mano, pero los pobres de clase baja vienen de las numerosas manchas de barro. Esto muestra que durante este período existía ya la jerarquía social, que es el resultado de la infiltración de una nueva conciencia social en la sociedad primitiva. Según las leyendas, la diosa Nüwa no solo creó los seres humanos, sino que también distinguió entre hombres y mujeres, incluso inventó el matrimonio, y les dio apellidos y nombres, etc. Todos estos relatos fueron desarrollados por generaciones posteriores sobre la base del mito original de la creación del hombre con arcilla.

Además, ha de señalar que el mito de Nüwa surgió a partir de la etnia *han*, que se originó en la cuenca del Río Amarillo, donde las aguas abundantes y la tierra fértil, sin duda, proporcionaron una base natural para el mito. En lo que respecta a la mitología china moderna, el estudioso YANG Lihui (杨利慧) señaló en su *Mitología*

---

<sup>77</sup> Título original: 《太平御覽》，libro enciclopédico de la dinastía Song, que está compuesto por cuatro tomos (Edición Zhonghua de 1960) en orden de cielo, tierra, hombres, cosas y objetos conservando un gran número de contenidos literarios y culturales y citando más de 1000 libros.

<sup>78</sup> Texto original: 俗说天地开辟，未有人民。女娲抟黄土作人，剧务，力不暇供，乃引绳于泥中，举以为人。故富贵者，黄土人；贫贱凡庸者，引绳人也。

y creencia de Nüwa (1997)<sup>79</sup> que el uso de arcilla para crear humanos manualmente es una manifestación del desarrollo de la antigua artesanía y cerámica chinas, y se extendió a otros grupos étnicos a través de distintos canales de comunicación. Por ejemplo, en los mitos de la etnia *zhuang*, la minoría étnica más poblada de China, la diosa Miliujia (米六甲), que nació desde las flores, se situaba sobre dos montañas altas cuando creó a los seres humanos. Cada pie estaba en una cima de una montaña. De repente sintió ganas de orinar y lo hizo. El suelo debajo de sus pies estaba empapado de orina y empleó ese barro húmedo para moldear a hombres y mujeres, y de allí nació la humanidad. Hasta el día de hoy, en la cultura folclórica china, la figura de la humanidad todavía está estrechamente vinculada al barro. En las zonas rurales del norte de China, la gente suele construir un tipo de cama peculiar y típica del norte utilizando ladrillos y barro. Debajo de la cama hay un agujero que se conecta a la chimenea para calentar la cama cuando hace frío en invierno; este tipo de cama se llama *kang* (炕). Cuando el polvo cae sobre el *kang*, la gente cree que es el barro que llevan los hombres. Además, debido al sudor y al polvo, la piel del cuerpo se ensucia y genera una capa de suciedad, que en chino también se denomina barro. Esto refleja la profunda influencia del mito de la creación de la humanidad con arcilla en la cultura china.

#### **4.2.2.2 El matrimonio incestuoso de los hermanos Fuxi y Nüwa**

Cabe mencionar también otra versión del mito sobre el origen de la humanidad, que cuenta la creación de los hombres no a partir del barro, sino del parto de Nüwa como resultado de la fecundación de su propio hermano Fuxi (伏羲). Se trata de una cuestión bastante polémica con respecto a la relación entre las dos figuras. LUO Mi (罗泌), de la dinastía Song, señala que Nüwa es la hermana de Fuxi (1611). Según *Taiping Yulan*<sup>80</sup>, la madre de ambos se llama Huaxu (华胥), que se quedó embarazada tras pisar las huellas de un gigante desconocido, y luego dio luz a un hijo llamado

---

<sup>79</sup> Título original: 《女娲的神话与信仰》

<sup>80</sup> Título original: 《太平御览》

Fuxi y una hija llamada Nüwa (1960: 364).<sup>81</sup> Sin embargo, en los mitos, los dos no solo son hermanos, sino también una pareja. En *Duyizhi*<sup>82</sup>, encontramos más detalles acerca de este mito:

Cuando el mundo se formó, no había nadie sino solo dos hermanos Fuxi y Nüwa. Ellos querían casarse, pero se sintieron avergonzados, así que los dos subieron a la cima de una montaña, encendieron dos fuegos por separado y prometieron: Si Dios está de acuerdo con que el hermano y la hermana se casen, deja que el humo de los dos fuegos se fusione y se enrede entre sí. Si no está de acuerdo, deje que el humo de los dos siga fluyendo por separado. El humo se elevó y se fusionó en un todo, por lo que el hermano y la hermana se convirtieron en pareja. No obstante, Nüwa que era tímida, aún se sentía avergonzada, por lo que tejió un abanico de hierba para cubrirse la cara. En consecuencia, hoy en día, cuando se casan los jóvenes, la novia imita a Nüwa, sostiene un abanico en sus manos para cubrirse la cara en la boda (LI Rong, 1941: 51).<sup>83</sup>

Desde entonces, los hermanos comenzaron a multiplicar su descendencia y se convirtieron en los antepasados de la humanidad. Según el relato del matrimonio entre Fuxi y Nüwa, se percibe que durante el período histórico primitivo, dadas las duras condiciones de vida y la escasa productividad los hombres solo podían confiar en la fuerza colectiva de los grupos primitivos para sobrevivir. En aquel entonces, no existía el concepto de matrimonio ni había una moral que restringiera la relación sexual entre los individuos de la sociedad, aunque hubiera lazos familiares. No había limitaciones en el matrimonio por edad, generación ni por grado de consanguinidad. Se trata de una sociedad matrilineal, como se afirma en *Lüshi Chunqiu*<sup>84</sup>:

---

<sup>81</sup> Texto original: 大迹出雷泽，华胥履之生宓牺。

<sup>82</sup> Título original: 《独异志》，libro de la dinastía Tang que cuenta las historias fabulosas.

<sup>83</sup> Texto original: 昔宇宙初开之时，只有伏羲、女娲兄妹二人，在昆仑山，而天下未有人民，议以为夫妻，又自羞耻。兄即与妹上昆仑山，咒曰：天若遗我兄妹二人为夫妻，而烟悉合；若不，使烟散。于烟即合，其妹即来就兄，乃结草为扇，以障其面。今时人取妇执扇，象其事也。

<sup>84</sup> Título original: 《吕氏春秋》，obra maestra compilada por LÜ Buwei (吕不韦) de la dinastía Qin y sus discípulos. El libro se basa en la teoría taoísta y utiliza como material los pensamientos de escuelas

Los hombres que vivían en los grupos sociales solo conocen a sus madres mientras que no saben quiénes eran sus padres. No hay distinción entre parientes, parejas, hermanos ni maridos y esposas; tampoco se diferenciaba entre la nobleza y la clase humilde ni la edad (2002: 1330).<sup>85</sup>

Tal incesto nos recuerda a los dioses de la familia de los Vanes de los mitos nórdicos. «Todos los Vanes están más o menos directamente relacionados con la fecundidad, la paz y la riqueza. Njórdhr, el más viejo, tomó por esposa a su hermana, y sus hijos fueron los gemelos Freyr y Freya» (Elíade, 1999b: 202). De modo similar, para los antiguos nórdicos, el incesto tampoco es un comportamiento censurable. Por lo tanto, los Vanes, como hemos afirmado, que representan la paz y la agricultura, no solo son una manifestación del paganismo escandinavo, sino que también refleja la búsqueda de la fecundidad y reproducción de los antepasados nórdicos.

Si nos fijamos en la figura de Fuxi, nos damos cuenta de que igual que Nüwa, Fuxi también tiene la cara humana y el cuerpo de serpiente, como afirma el poeta de la dinastía Han MAO Yanshou (毛延寿): «Fuxi, cuerpo de escamas; Nüwa, cuerpo de serpiente» (FENG Yunpeng, FENG, Yunyuan, 1983: 1283).<sup>86</sup> En el dibujo mural del Templo Wuliang en la dinastía Han Oriental (hoy en la provincia Shandong) se descubrieron las figuras de Nüwa y Fuxi.

---

legales, confucianas, mohistas así como militares.

<sup>85</sup> Texto original: 其民聚生群处，知母不知父，无亲戚兄弟夫妻男女之别，无上下长幼之道。

<sup>86</sup> Texto original: 伏羲鳞身，女娲蛇躯。



Figura 4. Calco de retrato de Fuxi y Nüwa<sup>87</sup>

Según la imagen, las colas de los dos están estrechamente entrelazadas, lo que obviamente implica un sentido sexual. Además, el animal reptil «serpiente» se considera como un elemento bastante significativo para la mitología china. En primer lugar, las serpientes mudan periódicamente su piel, hibernan en invierno y se recuperan en primavera, de modo que, desde la perspectiva de los hombres primitivos, las serpientes tienen la capacidad de resurrección. Y la naturaleza excavadora de las serpientes siempre está asociada con el inframundo y la muerte.

En segundo lugar, la capacidad de reproducción de las serpientes es extremadamente fuerte. Las serpientes suelen desovar varias veces al año. Por tanto, para los hombres primitivos que vivían en duras condiciones naturales, la tasa de supervivencia humana era muy baja, de modo que la reproducción era la máxima prioridad. En consecuencia, las serpientes que simbolizan la fertilidad se convirtieron en ídolos reproductivos. Por añadidura, la forma de la serpiente es similar a la de los genitales masculinos, lo que hace que la serpiente también tenga el significado simbólico de sexo, por lo que la serpiente es considerada como un tótem y se adora. Dicho fenómeno no solo existe en la mitología china, sino que es un concepto primitivo mundial que existe en muchas

---

<sup>87</sup> JIANG, Yingju. (Ed). (2000). *Dibujo mural de China. Vol. 1. Dibujo mural de dinastía Han de Shandong*. Jinan: Editorial de Bellas Artes de Shandong: 29.

culturas arcaicas.

Por último, debido a las características acuáticas de las serpientes, algunos estudiosos asocian la figura de serpiente con el dragón. Por ejemplo, el erudito moderno WEN Yiduo (闻一多) (2009) indica que la serpiente es el prototipo del dragón. Entre los diversos tótems de los antepasados, el tótem de la serpiente es el más poderoso, por lo que agregan a la serpiente otras características de otros animales y al final llegan a componer la figura del dragón. Esta amalgama de animales alcanza un gran desarrollo en la concepción china del «dragón» y contribuye a convertirlo en un símbolo muy positivo y elemento de identificación de los chinos, aunque es igualmente popular en Corea o en Japón. Todo lo contrario de la tradición europea del dragón, donde su muerte se eleva a veces a la categoría de mito fundacional, como en el San Jorge matadragones, idealizado por ingleses y catalanes, entre otros. Aunque, en positivo o en negativo, el dragón es un animal híbrido y adorna banderas y pendones en Oriente y en Occidente.

A través de lo que hemos analizado, en la mitología nórdica y china, los seres humanos fueron creados por el poder divino con un material concreto. Los nórdicos están hechos de piezas de madera de fresno, mientras que los chinos provienen del barro. Su forma de nacimiento determina el papel y la situación de los seres humanos en el mundo. Por tanto, en ambos casos, los hombres en vez de ser dueños del mundo, pertenecen, obedecen y adoran a los dioses para mantener su propia existencia. En la mitología nórdica, lo que determina el destino de la humanidad son tres normas que representan el pasado, el presente y el futuro.

they laws did make, they lives did choose:

for the children of men they marked their fates (*Edda Mayor*, 1988: 4).

Análogamente, también representan en la mitología china el temor, la veneración y el anhelo infinito por la divinidad. En las culturas arcaicas, el culto a los creadores se transformó gradualmente en el culto y la conmemoración de los antepasados de la

familia, por lo que los antiguos chinos practicaban el culto a los antepasados. A través de una serie de ceremonias y actividades para adorar a a estirpe, la gente cree que los antepasados muertos, como los creadores del universo, aún viven en otro mundo pero de otra manera. Por tanto, el propósito principal de adorar a los antepasados es expresar su conmemoración y respeto por ellos para que puedan proteger y desarrollar a sus descendientes y traer la prosperidad a la familia.

### **4.3 La observación del mundo: la mitología del sol y la luna**

Los primitivos, una vez terminaron de explicar el origen del mundo, comenzaron a observar el entorno circundante. Entre los fenómenos naturales del mundo, el más misterioso y llamativo son los cuerpos celestes en el cielo, sobre todo, destacan el sol y la luna, que traen luz a la tierra y aparecen de forma constante y alternativa. El representante de la escuela de la mitología natural, Max Müller, indica en su famosa obra *Mitología comparada* (1856, primera edición) que el núcleo de la mitología y el concepto original de la divinidad es siempre el sol. El sol y la luna, como elementos naturales perceptibles e indispensables de los pueblos primitivos, influyeron en gran medida en la ideología de los hombres primitivos. Como bien sabemos, el culto al sol y la luna aparece en diversas culturas arcaicas, porque el sol y la luna nutren todas las cosas y criaturas del mundo, y están estrechamente relacionados con la vida, por lo que los hombres primitivos observaban y reflexionaban sobre su apariencia y características dándoles cualidades míticas.

La mitología nórdica y china presentan ciertas analogías en los relatos mitológicos del sol y la luna, por ejemplo, en ambos casos el sol y la luna están amenazados por bestias salvajes. Sin embargo, ha de tenerse en cuenta que la civilización china, de origen agrícola, presenta un gran interés en el tema del sol y la luna y por ello ha desarrollado cuentos mitológicos bastante abundantes a partir de las leyes de su movimiento. Por un lado, asocian el sol con la luz y los pájaros sagrados; por otro lado, como símbolo de la noche, la luna que está vinculada con el *yin* del taoísmo está



representada por la diosa Chang'e. Además, la luna también se considera inmortal y eterna debido a los cambios en las fases de la luna.

### **4.3.1 El mito del sol y la luna en el mundo nórdico**

A continuación, nos acercaremos a los mitos del sol y la luna en el sistema mitológico nórdico en el que se presenta a los dioses de estos dos astros, así como a sus feroces: los lobos Skol y Hati.

#### **4.3.1.1 El mito del sol y la luna**

En la mitología nórdica, tras la muerte del gigante Ymir, aparecieron el sol y la luna. En un principio, el sol y la luna aun no sabían cuál era su función concreta ni dónde se ubicaban, fueron los dioses los que les encomendaron la misión de contar el tiempo. En Voluspá de la *Edda Mayor* encontramos la siguiente breve descripción del sol y la luna:

From the south the sun, by the side of the moon,  
heaved his right hand over heaven's rim;  
the run knew not what seat he had,  
the stars knew not what stead they held,  
the moon knew not what might she had.

Then gathered together the gods for counsel,  
the holy hosts, and held converse;  
to night and new moon their names they gave,  
the morning named, and midday also,  
forenoon and evening, to order the year (*Edda Mayor*, 1988: 3).

Mundilfari es el padre de los dos astros, muy bellos y agradables, el hijo se llama

Luna y la hija Sol.<sup>88</sup> Debido a que su carácter es muy arrogante y presuntuoso, los dioses se enfadan y ordenan a sus hijos que se hagan cargo de su trabajo. En consecuencia, Luna y Sol llegaron al cielo, condujeron dos carros de caballo para recorrer el cielo y alumbrar el mundo. En «Los Dichos de Vaftrúdnir», se expresa así:

Say thou this second, for sage thou art  
and thou, Vafthrúthnir, dost wot:  
whence the moon did come who rides men above,  
and the sun also?

Mundilferi is hight the Moon's father,  
and the Sun's also;  
they must daily wander the welkin about,  
to tell the time for men (*Edda Mayor*, 1988: 46).

No obstante, según la *Edda Menor*, el sol fue creado por una pieza de fuego del mundo Múspel, por tanto, conducir el carro del sol no es un trabajo fácil. Los dos caballos que conducen los carros se llaman Aarvak (que siempre vigila) y Alsvinn (el rápido), son muy hermosos y nobles (Niedner, 1997: 15). Para evitar que el sol quemara al caballo, los dioses le colocaron un objeto refrigerante de hierro llamado «Isarnkol». Además, delante del sol también se pone un escudo llamado Svalin para reducir el enorme calor que sale del sol.

Árvakr and Alsvith, they up shall draw  
the sun's wain wearily;  
but under their bellies the blessed gods

---

<sup>88</sup> En la lengua original «luna» tiene género masculino y «sol» tiene género femenino; de ahí que la luna sea el hijo y el sol la hija. En español los géneros gramaticales de estos dos términos son justamente inversos. Esto es interesante porque refleja distintas tradiciones: en la mitología nórdica la luna se asocia a lo masculino, en la china se asocia a lo femenino. Y el sol nórdico se asocia a lo femenino, mientras que en la cultura china está vinculado a lo masculino.

have hidden the “icy irons.”

Svalin is hight, the Sun before,

a shield from the shinning god.

Would smoke and smolder both sea and land,

if from him it ever should fall (*Edda Mayor*, 1988: 61).

Lo interesante es que en la mitología nórdica, a pesar de que la misión primordial del sol y la luna es medir el tiempo de día y de noche, los dioses del sol y la luna se distinguen de los del día y la noche.

Say thou this third, in thy thought if it dwells

and thou, Vafthrúthnir, dost wot:

whence the day springeth, in the dales which shines,

and eke the night and new moon?

Is one Delling hight, he is Day’s father;

but Night was born to Nor;

Waxing and waning moon the wise gods made

to tell the time for men (*Edda Mayor*, 1988: 46-47).

En consecuencia, en la mitología nórdica, Délling es el padre del día mientras que Nor es la madre de la noche. Según la *Edda Menor* (1984), Nor, llamada también Norfi o Narfi, era una gigante de Jötunheim, y tenía una hija llamada Nótt (Noche), que era negra y oscura, parecida a su familia materna. Sin embargo, Nor se casó más tarde con Délling, un dios de los Ases, y tuvieron un hijo tan hermoso como su padre, que se llamaba Dagr (Día). Así, el padre universal, Odín, les dio a Noche y Día dos caballos y dos carros para que recorrieran cada uno su mitad del día sobre la tierra. Es muy interesante que los escandinavos relacionaban la luz del día y la oscuridad de la

noche con la fisonomía de los dioses y los gigantes. La hermosa diosa Día heredó la belleza de la familia de los Ases, mientras que la hija de la gigante es negra y fea. Este fuerte contraste destaca una vez más la oposición entre dioses y gigantes, así como la actitud repulsiva de la mitología nórdica hacia los gigantes.

#### **4.3.1.2 Los lobos Skoll y Hati: perseguidores del sol y la luna**

En los mitos nórdicos, la vida del sol y la luna no es pacífica, sino que siempre están amenazados por los lobos malvados que no dejan de perseguirlos, por lo que el sol y la luna deben correr día y noche sin descansar para evitar ser devorados.

Skoll the wolf, in the sky dogs him  
to the warding woods;  
but Hati the other, Hróthvitnir's son,  
follows the fair orb too (*Edda Mayor*, 1988: 61).

De estos dos lobos, uno se llama Skoll o Skoll, que persigue al sol, y el otro es su compañero Hati, que siempre corre tras la luna. Estos dos lobos malvados provienen del Bosque de Hierro y son descendientes de una gigante bruja, por lo que también son gigantes, pero tienen la apariencia de un lobo (Stúrluson, 1984: 42). Los antepasados nórdicos utilizaron esta forma para explicar la salida y la puesta alternativa y cíclica del sol y la luna. Además, en la famosa batalla final del mundo nórdico, los lobos malvados finalmente alcanzaron al sol y a la luna y se los tragaron, y el mundo cayó en la oscuridad. Ha de señalarse que, aparte de los gigantes que hemos mencionado anteriormente, los animales como el lobo y la serpiente también son figuras importantes en la mitología nórdica. Al hablar de los lobos y su relación con los mitos nórdicos, el prestigioso investigador brasileño de literatura nórdica, Johnni Langer, señala: «In the mythical tale, the first cosmic event that precedes the battle field Vigrid is the time when wolves swallow the Sun and the Moon (Gylfaginning 51), a clear reference to eclipses of both celestial corps» (2018a: 14).

De hecho, los lobos no solo representan la interpretación del eclipse solar o lunar, sino que también simbolizan el apocalipsis del universo nórdico. Como bien se sabe, uno de los hijos del dios maligno Loki y la giganta Angrboda es el feroz y potente lobo Fénrir, que mordió una de las manos del dios de la guerra Tyr. En la batalla final el lobo Fénrir devoró al Dios Padre, pero al final Fénrir cae a manos del hijo de Odín Vídar. «Después coge con una mano la mandíbula de arriba del lobo y le abre la boca hasta desgarrársela, y es así como muere el lobo» (Súrluson, 1984: 92-93). En su ensayo «The Wolf's Jaw: an Astronomical Interpretation of Ragnarök» (2018a), Langer también presenta la figura de Fénrir como «monstruo apocalíptico» y enfatiza que la mandíbula del lobo tiene un fuerte significado simbólico astronómico. Para nosotros, es innegable que el lobo no solo está relacionado con los fenómenos astronómicos, sino que también se trata de un símbolo frecuente de la fuerza malvada opuesta al poder divino, de la muerte y de la destrucción.

### **4.3.2 El mito del sol y la luna en la cultura china**

En el sistema mitológico chino existen ricos mitos sobre el sol y la luna. A continuación, presentaremos primero al monstruo similar al lobo de la mitología nórdica: el devorador Tiangou; luego nos acercamos a la mitología del sol, incluidos la diosa del sol Xihe, el cuervo sagrado que habita en el sol, así como el héroe arquero Houyi; por último, se analiza el mito de la luna representado por la diosa Chang'e, y discutiremos la relación del sol y la luna con las creencias arcaicas chinas y con el taoísmo.

#### **4.3.2.1 Tiangou: devorador del sol y la luna**

Curiosamente, en la mitología china, también hay relatos mitológicos sobre los animales que persiguen al sol y la luna. A diferencia de los lobos de los mitos nórdicos, lo que aparece en los mitos chinos es un perro que se llama Tiangou (天狗: perro del cielo).

El relato más antiguo de Tiangou está en el *Clásico de las montañas y los mares*:

Trescientas li<sup>89</sup> más al oeste, hay una montaña llamada Yin [...] Vive en las montañas una bestia que se llama Tiangou, su cuerpo parece el de un leopardo, pero tiene la cabeza blanca, el ladrido es similar al de gato. El hombre que cría a este animal puede evitar la mala suerte o cosas desdichadas (2015: 66).<sup>90</sup>

Aquí la figura de Tiangou resulta misteriosa, en vez de ser un símbolo de mala suerte, se caracteriza por eliminar y evitar desastres. Sin embargo, en la descripción de *Clásico de las montañas y los mares* encontramos otra interpretación: «Hay una montaña que se llama Montaña Jinmen [...] donde vive una especie de perro rojo llamado Tiangou. Dondequiera que aparezca Tiangou ocurrirán guerras y desastres» (2015: 364).<sup>91</sup>

Se trata de la forma más primitiva de adivinación en China a partir de la figura de un animal. Es decir, Tiangou no solo es un animal mitológico, sino que también profetiza lo nefasto. Durante el período feudal o pre-republicana, ante los fenómenos naturales como los eclipses solares o lunares que aún no podían explicarse de forma científica, la gente asociaba tales fenómenos con Tiangou pensando que había sido él el que perseguía y devoraba el sol o la luna. La creencia de que Tiangou devora al sol y la luna parece provenir de la era Yin y Shang. Sin embargo, el documento más antiguo que alude a que Tiangou se traga el sol y la luna es el *Fenjiaolu*<sup>92</sup> de la dinastía Liao, donde se cuenta la historia de la madre de la emperatriz Xiao: Yelü (耶律). Cuando Yelü estaba embarazada soñó una noche que la luna caía en sus brazos y luego se elevaba de nuevo desde el este. Era tan brillante que era imposible mirarla directamente. Cuando se elevaba hacia el centro del cielo apareció de repente el perro Tiangou y se tragó la luna de un bocado. Entonces Yelü se despertó y dio a luz a una

---

<sup>89</sup> li: en chino simplificado: 里, es una unidad de longitud tradicional china que en la actualidad se ha estandarizado en 500 metros.

<sup>90</sup> Texto original: 又西三百里, 曰阴山[...]有兽焉, 其状如狸而白首, 名曰天狗, 其音如榴榴, 可以御凶。

<sup>91</sup> Texto original: 有金门之山[...]有赤犬, 名曰天犬, 其所下者有兵。

<sup>92</sup> Título original: 《焚椒录》

hija. (WANG Ding, 1991: 1).<sup>93</sup> Desde entonces, hasta finales de la era feudal, los chinos siempre creían que Tiangou vivía en el cielo y perseguía al sol y la luna, y la aparición de un eclipse solar o lunar significa que el perro ha alcanzado al sol y a la luna y se los ha tragado. El erudito moderno chino LIU Taiting (2016) mencionó que tal mito no solo existe en la cultura de la etnia *han*, sino que está muy extendido en muchas minorías étnicas e incluso en países del sudeste asiático como Birmania. Mención aparte merece también el hecho de que hasta el siglo XX, cuando había un eclipse solar o lunar, en algunas aldeas o pueblos de China, todavía mantenían la tradición antigua de golpear gongs y tambores para tratar de ahuyentar a Tiangou.

#### 4.3.2.2 La mitología del sol

##### (1) La madre del sol Xihe (羲和)

Volvemos a los mitos del propio sol y la luna. Como hemos señalado, en la mitología china, el sol y la luna nacen desde el cuerpo del gigante muerto Pangu (盘古). No obstante, los mitos del sol y de la luna no se limitan a lo mencionado, también podemos encontrar afirmaciones de que el sol y la luna han sido creados por la divinidad. En el texto *Clásico de las montañas y los mares* encontramos los siguientes fragmentos:

El Valle enorme que estaba más allá del Mar del Este es el país del emperador Shaohao. Aquí Shaohao crió al emperador joven Zhuanxu desde pequeño y el piano que Zhuanxu tocaba en su infancia todavía estaba tirado en el barranco. Hay una montaña llamada Gan. El agua de la fuente Ganshui se originó aquí, y finalmente se reunió y llegó a formar el lago Ganyuan (2015: 329).<sup>94</sup>

Más allá del Mar del Sureste, en el agua Ganshui hay un país que se llama Xihe, aquí

---

<sup>93</sup> Texto original: 懿德皇后萧氏,为北面官南院枢密使惠之少女。母耶律氏梦月坠怀,已复东升,光辉照烂,不可仰视。渐升中天,忽为天狗所贪,惊寤而后生,时重熙九年五月己未也。

<sup>94</sup> Texto original: 东海之外大壑,少昊之国。少昊孺帝颛顼于此,弃其琴瑟。有甘山者,甘水出焉,生甘渊。

vive una mujer llamada también Xihe. Baña a los soles en Ganshui. Ella es la esposa del emperador Jun, y ella dio a luz a diez soles (2015: 352).<sup>95</sup>

Al sur del país Heichi hay un valle de fuente termal llamado Tanggu, donde crecía el árbol sagrado Fusang. Al norte del país Heichi se bañan los diez soles. El árbol gigante está en el medio del agua; los nueve soles descansan sobre las ramas bajas del árbol y un sol se coloca sobre las ramas altas del árbol (2015: 275).<sup>96</sup>

Pese a que los tres fragmentos provienen de diferentes capítulos del *Clásico de las montañas y los mares* están estrechamente relacionados. El primer segmento aclara la ubicación de Ganyuan y el segundo presenta la figura de Xihe como la madre divina de los soles. El último segmento explica por qué solo podemos ver un sol a pesar de que existen en total diez soles. Dado que los diez soles viven juntos en el árbol sagrado morera Fusang, solo un sol trabaja en el cielo trayendo el calor y la luz al mundo, mientras que los nueve restantes descansan debajo del árbol, de tal forma los diez trabajan por turnos.

«Xihe, la conductora del sol» (LIU Xiang, 2015: 32).<sup>97</sup> Cabe señalar que, Xihe no solo es la madre de los soles, sino también la conductora del carro solar. En *Huainanzi* se presenta en detalle la ruta del sol, partiendo de Yanggu, se baña en Xianchi, luego sube al árbol sagrado morera Fusang, pasando de este a oeste por trece lugares en total y finalmente llega a la montaña Yanzi, así termina la jornada de un día (LIU An, 2016). A diferencia de los mitos nórdicos, el carro que lleva el sol no es el caballo, sino el cuervo. «El árbol sagrado Fusang crece sobre el valle Tanggu, cuando un sol llega al oeste, otro sol sale desde el este. Todos han sido llevados por

---

<sup>95</sup> Texto original: 东南海之外，甘水之间，有羲和之国。有女子名曰羲和，方日浴于甘渊，羲和者，帝俊之妻，生十日。

<sup>96</sup> Texto original: 下有汤谷。汤谷上有扶桑十日所浴，在黑齿北，居水中。有大木，九日居下枝，一日居上枝。

<sup>97</sup> Texto original: 羲和，日御也。



los cuervos» (*Clásico de las montañas y los mares*, 2015: 338).<sup>98</sup>

Según el filólogo QUO Xian (郭宪) de la dinastía Han:

En el noreste hay una especie de hierba llamada Diri [...] el cuervo de tres patas lleva el sol y trabaja en el cielo todos los días. Al ver la hierba quiere bajar a la tierra para comérsela. Sin embargo, la diosa Xihe que monta al cuervo le cubre los ojos con sus manos para que no pueda ver (1991: 15).<sup>99</sup>

## (2) El cuervo de tres patas Sanzuwu (三足鸟)

En 1971 se descubrió un yacimiento arqueológico chino situado en la provincia Hunan, China. Se descubrieron tres tumbas de la época del Han Occidental, los dueños son el marqués Dai, su esposa y su hijo. Entre los hallazgos más impresionantes está la tumba de la marquesa llamada Xinzhui (辛追, también conocida como Lady Dai), ya que, tras abrir la tumba, descubrieron que el cuerpo de la mujer presentaba un estado increíblemente perfecto, como si estuviera vivo, y el cuerpo estaba cubierto por numerosas joyas y artefactos valiosos. Entre el ajuar funerario destacaba la mortaja de la marquesa Xinzhui con un dibujo de seda. El dibujo ha causado un gran impacto tanto en la arqueología como en la investigación mitológica en China y en el extranjero, ya que contiene una gran cantidad de elementos mitológicos que reflejan la cosmovisión y la cultura funeraria de los antepasados chinos.

---

<sup>98</sup> Texto original: 汤谷上有扶木，一日方至，一日方出，皆载于乌。

<sup>99</sup> Texto original: 东北有地日草 [...] 三足鸟数下地食此草，羲和欲馭，以手掩乌目。



Figura 5. Ajuar de seda de la marquesa Xinzhui<sup>100</sup>

En la imagen, la luna está a la izquierda, y el sol está a la derecha, aparte de los diez soles colocados en el árbol sagrado, también encontramos al pájaro negro que aparece en el sol. Se trata de un ave significativa en la mitología solar que se llama Sanzuwu (三足乌: cuervo de tres patas). En la mitología china, el cuervo no solo es un vehículo para conducir al sol a su trabajo, sino también una criatura sagrada que nace y crece en el sol. Los dos viven y mueren juntos y se fusionan en un conjunto. Como bien afirma en *Huainanzi*: «En el sol hay cuervo, en la luna hay sapo» (2016: 153-154).<sup>101</sup>

<sup>100</sup> Museo de Hunan. Recuperado de: <http://61.187.53.122/collection.aspx?id=1348&lang=en> Último acceso: 11-11-2020

<sup>101</sup> Texto original: 日中有蹲乌，而月中有蟾蜍。

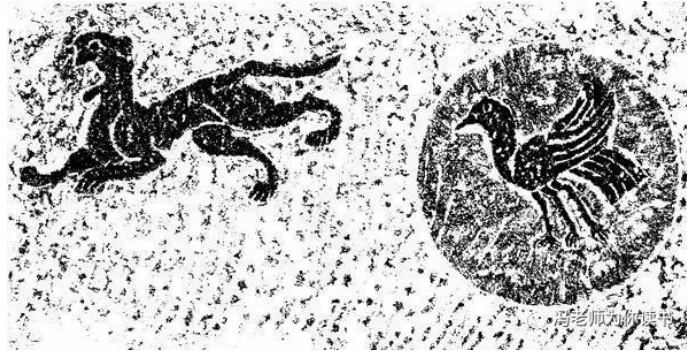


Figura 6. Dibujo mural: tigre y cuervo de tres patas<sup>102</sup>

A través del dibujo mural de otra tumba de la dinastía Han hallamos claramente la fisonomía del cuervo que vive en el sol. Sin embargo, cabe preguntarse por qué tiene esa forma. ¿Por qué pensaban los antepasados que el cuervo del sol tenía tres patas? El mitólogo chino YE Shuxian y TIAN Daxian (2011) dieron la respuesta desde la perspectiva de la investigación numerológica. Según él, el número tres representa para los chinos antiguos el significado de «mucho». El tres ha sido el número de mayor rango conocido por los hombres primitivos durante un largo período histórico. Con el desarrollo de la sociedad y el avance del conocimiento humano, el número tres evolucionó hasta convertirse en la primera unidad básica de la creación del universo, es decir, el tres representa la unidad básica de toda creación. Por esta razón, el fundador del taoísmo Laozi, dice: «el Dao engendra el uno, el uno engendra el dos, el dos engendra el tres y tres produce todo» (2011: 120).<sup>103</sup> Además, en la obra del historiador SIMA Qian *Memorias históricas*<sup>104</sup>, también se menciona que «el número comienza con el uno, termina con el diez y cumple con el tres» (1959: 1251).<sup>105</sup> Por añadidura, recordamos que en el diagrama *Bagua*, cada hexagrama se compone siempre de tres líneas enteras o cortadas. El *Bagua* simboliza el universo chino en miniatura, en el que cada unidad básica está compuesta por el número tres. En

<sup>102</sup> ZHOU Dao, LI Jinghua. (1973). El descubrimiento del dibujo mural de la dinastía Han en la fábrica textil Tanghe, en: *Reliquia cultural*, nº 6: 40.

<sup>103</sup> Texto original: 道生一，一生二，二生三，三生万物。

<sup>104</sup> Título original: 《史记》

<sup>105</sup> Texto original: 数始于一，终于十，成于三。

consecuencia, el número tres simboliza la unidad básica de la creación y el desarrollo del universo, y el cuervo de tres patas es el representante de esta unidad básica. No sólo es el vehículo del movimiento del sol, sino también la encarnación del sol.

En cuanto al carácter chino «乌» (pinyin: wu), nos presenta la adoración del sol de los antepasados chinos. En el idioma chino, «wu», significa en primer lugar «negro», y en segundo lugar, «wu» tiene la misma pronunciación que el «巫» (wu, que significa «brujo», «magia»). «Es decir, lo negro es el brujo o hechicero» (ZHANG Fusan, 2002: 36). Por lo tanto, existe una connotación religiosa detrás del cuervo de tres patas.

El erudito de la dinastía Han DAI Sheng (1926) señala que en la primera dinastía de China Xia, existía ya el culto del color negro, por ejemplo, los funerales debían llevarse a cabo en la noche oscura, para las batallas había que usar caballos negros y para los rituales era necesario sacrificar animales de color negro. Además, en las culturas arcaicas de muchas minorías étnicas, el cuervo era un ave con la capacidad de predecir. Para la etnia *buyi* (布依), el cuervo conoce todas las enfermedades, también es capaz de predecir la llegada de las epidemias e incluso se creía que los cuervos podían curar enfermedades (ZHANG Fusan, 2002: 35). En las leyendas de la cultura *yi* (彝), los dioses crean la escritura, mientras que los humanos la ignoran. Es el cuervo quien dibuja las palabras con su propia saliva y de tal forma enseña la escritura a los seres humanos. Estas son las funciones de un hechicero tal y como lo conocemos. Tal característica del cuervo la hallamos también en la mitología nórdica.

En la *Saga de los Völsungos*, el héroe joven ayudó a Regin a matar al dragón malvado Fáfñir. Cuando la sangre del corazón del dragón le tocó la lengua de Sigfrido, de inmediato él empezó a comprender y dominar el lenguaje de los pájaros, que le comunicaban la intriga infame de Regin, por eso Sigfrido, gracias a la profecía de los pájaros mató primero a Regin y de tal manera evitó el peligro. Otra evidencia más directa consiste en que, en la saga, cuando Hogni y Gúnnar mataron brutalmente al héroe valiente Sigfrido, un cuervo que lo presenciaba todo en la rama profetizó el destino de los dos asesinos.

Slain was Sigurth south of the Rhine.

A raven on tree had wrathfully cawed:

“Atli’s sword blade your blood will redden,

your mainsworn oaths will murder you” (*Edda Mayor*, 1988: 244).

Al final, la muerte de Hogni y Gúnnar también comprobaron la predicción del cuervo. En consecuencia, en ambos casos, el cuervo se caracteriza por el poder mágico de profecía. Además, recordamos que son los dos cuervos que acompañan siempre a Odín y que «le dicen al oído todas las cosas que ven y oyen» (Stúrluson, 1984: 67). De modo que en el mito nórdico, el cuervo es una especie de pájaro sagrado que posee la magia profética. Asimismo, en la mitología china, el carácter sagrado del sol se encarna a través de la función del cuervo negro de tres patas. El cuervo es parte del sol y al mismo tiempo es el alma del sol. Por tanto, el sol no solo simboliza la luz y el calor, sino que también representa una fuerza poderosa y mágica.

### (3) El héroe arquero Houyi (后羿)

Hablando del mito del sol es necesario resaltar a una figura importante: Houyi. Como hemos señalado antes había originalmente diez soles en el cielo trabajando por turnos. No obstante, durante la época del emperador Yao (尧), los diez soles salieron al cielo juntos. Como resultado, todos los cultivos en la tierra se secaron y la vegetación se quemó por la alta temperatura. La gente no tenía nada que comer para sobrevivir, y emergieron todo tipo de monstruos para hacer daño a la gente. En ese momento, había un héroe llamado Houyi que era bueno en el tiro con arco, por lo que el emperador Yao le ordenó que derribara los diez soles. Entonces Houyi disparó al sol uno a uno. Disparó a los nueve en total. Entre ellos, los nueve cuervos de tres patas murieron y cayeron del cielo. Considerando que la humanidad todavía necesitaba el sol para la supervivencia, Houyi dejó un sol en el cielo para que siguiera trabajando y desde

entonces solo hubo un sol en el cielo (LIU Xiang, 2015: 119).<sup>106</sup>

Este mito ampliamente conocido nos explica la ausencia de los otros nueve soles. En la mitología china, la identidad de Houyi ha sido polémica, algunos mitólogos proponen que Houyi es una figura mítica imaginada por los antepasados, mientras que algunos expertos insisten que Houyi es una figura histórica real. Aquí no vamos a desarrollar la investigación de la identidad de Houyi, ya que la combinación de la naturaleza divina y humana ha sido una de las características importantes de la mitología china. Houyi no solo es el héroe que salvó el mundo y la humanidad con su arco y flecha, simboliza también al dios de la luz que trae la vida y la energía a la humanidad. Ha de señalarse que el mito solar está estrechamente vinculado al mito de luna. Por un lado, el propio Houyi es el marido de la diosa de la luna; por otro lado, a través de los mitos del sol y la luna se manifiesta de nuevo la *coincidentia oppositorum* en la cosmovisión china.

#### 4.3.2.3 La mitología de la luna

##### (1) La diosa de la luna Chang'e (嫦娥)

La leyenda sobre la luna no solo es un mito muy conocido, sino que también forma parte imprescindible de la literatura y arte de la antigua China, por ejemplo, la figura de la diosa Chang'e, el conejo lunar así como el laurel, que se han convertido en temas bastante comunes en la creación artística china, incluso se han convertido en ciertos símbolos culturales, y hasta el día de hoy, en China aún se conservan las fiestas y costumbres tradicionales relacionadas con la luna.

En tanto que cuerpo celeste la luna era tan importante para los hombres primitivos como el sol. Como se ha mencionado anteriormente, tanto la luna como el sol fueron transformados por los ojos del gigante muerto Pangu. No obstante, la mitología de la etnia *bunong* (布农) de Taiwan nos presenta otra versión muy interesante. Los antepasados percibían que el brillo de la luna era menor que el del sol, por lo que

---

<sup>106</sup> Texto original: 尧时十日并出,草木焦枯,尧命羿射十日,中其九日,日中九乌皆死,堕其羽翼,故留其一曰也。

pensaron que un ojo del gigante estaba herido, entonces el ojo sano se convirtió en el sol y el herido, que sangraba se transformó en la luna. Por eso la luna, que era menos brillante que el sol, siempre está envuelta en bruma y niebla (CHEN Lianshan, 2014: 1).

En el *Clásico de las montañas y los mares* se relata el nacimiento de la luna de la siguiente forma: «Había una mujer que bañaba a las lunas. Ella es la esposa del emperador Jun, Changxi, que dio a luz a doce lunas y luego comenzó a bañarlas» (2015: 363).<sup>107</sup>

Aparte de este fragmento, no se encuentra más información sobre el origen de la luna, tampoco se conocen más relatos sobre las doce lunas. Sin embargo, existe una gran cantidad de mitos acerca de la luna, entre los cuales, destaca sin duda la figura femenina Chang'e.

Yi le pidió a la Reina Madre de Occidente el elixir de la inmortalidad y esta se lo dio, pero Heng'e, la esposa de Yi, robó el elixir, se lo comió y voló al palacio de la luna. Cuando Yi se enteró de lo ocurrido, se sintió decepcionada porque nunca volvería a conseguir un elixir tan mágico (Liu An, 2016: 151).<sup>108</sup>

En la misma obra, el exégeta GAO You comentó así:

Heng'e, es la esposa de Houyi. Houyi pidió el elixir de la eternidad a la Reina Madre de Occidente. Antes de que pudiera tomarlo, Heng'e se lo robó, se lo comió y se transformó en una diosa volando hasta la luna (LIU An, 2016: 151).<sup>109</sup>

En realidad, Chang'e y Heng'e son la misma persona, pero con nombre diferente debido a las distintas formas de escritura antigua. Este mito fue complementado por

---

<sup>107</sup> Texto original: 有女子方浴月。帝俊妻常羲，生月十有二，此始浴之。

<sup>108</sup> Texto original: 譬若羿请不死之药于西王母，姮娥窃以奔月，怅然有丧，无以续之。

<sup>109</sup> Texto original: 恒娥，羿妻。羿请不死之药于西王母，未及服之，恒娥盗食之，得仙，奔入月中为月精也。

ZHANG Heng (张衡) de la dinastía Han, que lo desarrolla con más detalles: después de que Chang'e había tomado en secreto el elixir de Houyi, antes de irse, deliberadamente fue a buscar a un maestro de adivinación llamado Youhuang para que le predijera su destino y suerte. El maestro hizo un hexagrama y le dijo que era un hexagrama de la buena suerte, por eso podía marcharse sin miedo, además, predijo que sus descendientes prosperarían. Entonces Chang'e se convirtió en un sapo y voló hacia la luna (FAN Ye, 1965: 3216).<sup>110</sup>

Siguiendo los relatos folclóricos hemos podido esbozar un panorama completo del mito de Chang'e: primero Houyi disparó a los soles en el cielo, enfureció a los dioses y por ello se le privó del privilegio más importante de un dios: la inmortalidad. En consecuencia, Houyi, que se había convertido en un hombre común, ya no podía seguir viviendo en el cielo, por lo que se vio obligado a llevar a su esposa Chang'e al mundo terrenal y vivir como una pareja humana. Pero Chang'e siempre tenía miedo de la muerte y quería vivir para siempre como los dioses. Entonces Houyi, que amaba tanto a su esposa, se embarcó en un viaje lleno de peligros y dificultades, y finalmente encontró a la Reina Madre de Occidente, la diosa más poderosa. Conmovida por su valentía le dio suficiente dosis de elixir de la inmortalidad para los dos. Cuando regresó a casa y se lo contó todo a su esposa. Pero Chang'e, codiciosa y ansiosa por recuperar su identidad divina, aprovechó la ausencia de Houyi y se comió todo el elixir mágico. Después de tomarlo, su cuerpo comenzó a volar de forma incontrolada hacia el cielo. Sin embargo, los dioses en el cielo habían visto todo lo ocurrido y prohibieron que Chang'e entrara en el palacio divino del cielo. Por lo tanto, ella no tuvo más remedio que volar hacia la luna que estaba despoblada, por lo que Chang'e se estableció en la luna vacía y se convirtió en la diosa de la luna. No podía hacer nada sino mirar desde lejos todos los días hacia el mundo telúrico para expresar su arrepentimiento y sufría eternamente en el palacio de la luna. De modo que en la cultura china, Chang'e se ha convertido en una figura femenina muy connotativa que

---

<sup>110</sup> Texto original: 羿请不死之药于西王母，娥窃之以奔月。将往，枚筮之于有黄。有黄占之曰：“吉。翩翩归妹，独将西行，逢天晦芒，毋惊毋恐，后其大昌。” 嫦娥遂托身于月，是为蟾蜍。



simboliza la belleza, la codicia y el egoísmo. Podemos encontrar la figura de Chang'e en numerosas manifestaciones artísticas. Por ejemplo, en la Fiesta del Medio Otoño (中秋节, pinyin: zhong qiu jie), una de las festividades tradicionales más importantes de China, proviene del mito de la luna y Chang'e. En la literatura también hay bastantes creaciones inspiradas en la luna; el prestigioso poeta LI Shangyin (李商隐) de la dinastía Tang, en su poema famoso «Chang'e», escribe así:

En el biombo de mica la sombra de vela se vuelve oscura,  
hunde la Vía Láctea desvanecen las estrellas,  
arrepentida debe estar Chang'e por robo de la pildora mágica,  
encerrada para siempre en la luna sufre con la soledad eterna (XIAO Difei, 1983: 591).<sup>111</sup>

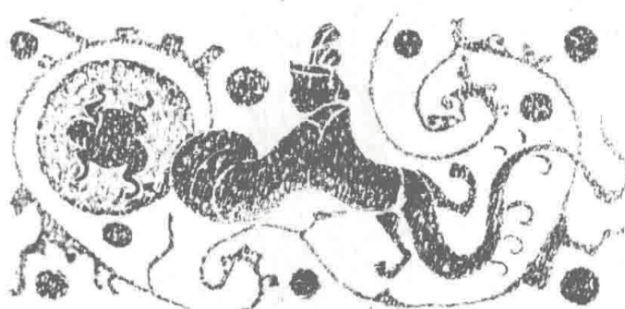


Figura 7. Chang'e vuela hacia la luna en la que había un sapo<sup>112</sup>

## (2) La luna «inmortal»

Es importante mencionar que la atención que prestan los antepasados a la luna no se limita a la leyenda de Chang'e y Houyi, sino también a los cambios periódicos de la luna y su búsqueda de la inmortalidad. En su poema «Preguntas celestiales», QU

<sup>111</sup> Texto original: 《嫦娥》，作者：李商隐（唐）：云母屏风烛影深，长河渐落晓星沉。嫦娥应悔偷灵药，碧海青天夜夜心。

<sup>112</sup> Dibujo mural de la dinastía Han descubierto en Nanyang. WANG Qing (2019). *Investigación imagológica de la mitología china*. Beijing: Editorial Ciencia: 83.

Yuan preguntó: «¿Qué características tiene la luz en la noche, por qué puede resucitarse después de morir?» (*Elegías de Chu*, 2015: 106).<sup>113</sup> La luz de la noche se refiere aquí a la luna, mientras que la muerte y la resurrección se refieren al movimiento cíclico de la fase lunar. Cuando dicha ley fue observada por los hombres primitivos chinos le confirieron una connotación cultural: la inmortalidad. Por tanto, en la mitología de la luna, una gran cantidad de símbolos y relatos están relacionados con la inmortalidad.

En primer lugar, podemos encontrar varios símbolos que representan la eternidad acerca de la luna, por ejemplo, el conejo lunar, el sapo y el laurel. También en «Preguntas celestiales», leemos lo siguiente: «¿Qué beneficio codicia la luna y por qué alberga conejos en su vientre?» (2015: 106).<sup>114</sup> Sin embargo, el conejo no es el único animal que existe en la luna, el sapo también está estrechamente vinculado a ella. «La luna es el origen y la esencia del *yin*, y el *yin* va acumulándose, eventualmente se transforma en un animal, el sapo» (*Yiwen Leiju*<sup>115</sup>, 2013: 40).<sup>116</sup>

Los antepasados percibían que el brillo de la luna no era homogéneo, siempre había una sombra vaga y nebulosa en la superficie de la luna con bordes irregulares, que se asemejaba al perfil de un laurel, mientras que el conejo y el sapo que acompañan a Chang'e están debajo del árbol machacando el elixir de la inmortalidad. En realidad, en la luna hay muchas montañas anulares, lo que produce un terreno irregular en la superficie de este astro. La llanura baja se llama el mar lunar, mientras que el área más alta que el mar se llama la superficie lunar. Dado que la superficie lunar ocupa mucho más espacio que el mar lunar, y posee una mejor capacidad de reflectividad de luz, para los ojos humanos la superficie lunar parece más brillante, mientras que el mar lunar emite menos luminosidad. En consecuencia, a los ojos de los humanos en la

---

<sup>113</sup> Texto original: 夜光何德，死则又育？

<sup>114</sup> Texto original: 厥利维何，而顾菟在腹？

<sup>115</sup> Título original: 《艺文类聚》. Es una compilación completa por los escritores y calígrafos de la dinastía Tang, y con el calígrafo OUYANG Xun (欧阳询) como el autor principal. Esta obra es el libro de categoría oficial completa más antiguo que se conserva en China y cuenta con los ricos materiales literarios anteriores a la dinastía Tang de China.

<sup>116</sup> Texto original: 月者，阴精之宗，积而成兽，象蜃兔。

Tierra, siempre hay algunas zonas de sombras irregulares que son ligeramente oscuras en la superficie de la luna. No obstante, los hombres primitivos aun no eran capaces de dar una explicación de forma científica, por lo que lo interpretaron como contornos del conejo, sapo y laurel.

Surge entonces la duda de por qué creían que el conejo y el sapo vivían en la luna. Para contestar ha de mencionarse el movimiento cíclico de las fases lunares. Cuando la luna pasa por luna nueva, luna creciente, luna llena, luna menguante y otra vez luna nueva, experimenta un proceso de aparición-desaparición-reaparición; tal cambio hace que los hombres sientan que la luna es inmortal o que tenga la capacidad de resurrección tras la muerte. El conejo y el sapo que hemos mencionado tienen la misma cualidad. Destacan por su fuerte capacidad reproductiva. Esto también ratifica la predicción del maestro para Chang'e antes de volar a la luna: sus descendientes serían prósperos. Además, el laurel simboliza la poderosa capacidad de reparación y la inmortalidad. «El laurel mide hasta 500 zhang de altura [...] puede curarse automáticamente después de ser cortado» (DUAN Chengshi, 1931: 9).<sup>117</sup>

En cuanto a la dueña de la luna, la diosa Chang'e, es sin duda el símbolo de la vida perenne. Para perseguir la inmortalidad, traicionó a su esposo y se comió la píldora inmortal ella sola ganando así el privilegio de inmortalidad que determina que debe dejar el mundo terreno, por tanto ella eligió la luna. La identidad femenina de Chang'e decide la naturaleza *yin* de la luna, y su inmortalidad también coincide con la cualidad de la resurrección de la luna. Por lo tanto, ya sea el conejo, sapo, laurel o la propia Chang'e, todos representan la búsqueda de la capacidad reproductiva y la longevidad eterna de los antiguos chinos.

Este anhelo por la vida eterna no solo existe en los mitos de la luna, en el *Clásico de las montañas y los mares*, también hay fragmentos que confirman nuestra conclusión:

Hay un país llamado Xuanyuan. La gente de allí considera que es siempre propicio vivir

---

<sup>117</sup> Texto original: 月桂高五百丈，下有一人常斫之，树创随合。

en el sur de los ríos y las montañas. Y el hombre de vida más corta puede vivir hasta 800 años (2015: 361).<sup>118</sup>

En muchas culturas arcaicas, los símbolos culturales con significado connotativo no existen de forma aislada. En palabras de Elíade, «Es un gran combate cósmico entre el bien y el mal, la luz y las tinieblas, la armonía y el caos, la vida y la muerte» (1980: 130). Como hemos señalado anteriormente, los sistemas mitológicos nórdico y chino presentan una estructura dualista unificada de elementos conflictivos. Por tanto, si bien la luna perteneciente al *yin* es considerada como encarnación de la inmortalidad, debemos prestar atención a su parte opuesta, el sol, que representa el *yang* y la fugacidad. Aquí vale la pena mencionar otro mito escuetamente:

Un gigante llamado Kuafu (夸父) corrió una carrera con el sol para ver quién era más rápido. Persiguió al sol hasta el lugar donde se ponía el sol; tenía tanta sed que quería beber agua, así que se tomó toda el agua del río Amarillo y el río Wei, sin embargo, todavía no era suficiente para él, así que acudió a los grandes lagos en el norte para beber más agua. Antes de llegar a allí, murió de sed a mitad de camino. El bastón que abandonó se convirtió en un bosque de duraznos (2015: 264).<sup>119</sup>

A través del ejemplo de Kuafu, confirmamos lo que hemos propuesto: la luna que simboliza la fertilidad y la eternidad, mientras que el sol representa el *yang*, marca de la fugacidad. Los nueve soles fueron abatidos por Houyi, al mismo tiempo muere la esencia del sol, los cuervos de tres patas también murieron; mientras que el héroe que salvó a la humanidad con su flecha, Houyi, fue traicionado por su esposa y perdió la vida eterna, por lo que fue abandonado por la inmortalidad, ya que el mismo Yi representa el sol; el gigante Kuafu persiguió al sol hasta llegar al mismo destino del

---

<sup>118</sup> Texto original: 有轩辕之国。江山之南栖为吉，不寿者乃八百岁。

<sup>119</sup> Texto original: 夸父与日逐走，入日；渴，欲得饮，饮于河，渭；河，渭不足，北饮大泽。未至，道渴而死。弃其杖，化为邓林。

sol, sin embargo, se vio obligado a morir inevitablemente. La muerte no solo es el destino de Kuafu, sino también la del sol. El sol «revela otro modo de existencia: no participa en el devenir; siempre en movimiento, permanece inmutable, su forma es siempre la misma» (Elíade, 1981a: 97). Por lo tanto, la inmutabilidad no significa la eternidad, el sol inalterable está destinado a llegar a su fin; mientras que la luna, que se encuentra en un constante movimiento y cambio, no llega al punto final puesto que va siempre un nuevo nacimiento seguido de la fase anterior o una muerte iniciática.

A través de los mitos del sol y la luna concluimos que la luna que pertenece al *yin* simboliza la eternidad y la reproducción, mientras que el sol es el *yang*, que representa la muerte prematura y la fugacidad, de modo que los dos elementos constituyen de tal forma la estructura de la *coincidentia oppositorum* en el sistema mitológico chino.

#### **4.4 La mitología geográfica: el anhelo de lo sagrado**

La mitología geográfica es uno de los temas más interesantes en casi todas culturas arcaicas, que trata de explicar el espacio que rodea al ser humano. A través de los elementos naturales de la vida, los hombres primitivos desarrollaron una imaginación maravillosa del espacio tanto visible como intangible y llegaron a esbozar un mapa mítico tridimensional del universo. Lo más importante consiste en que los seres humanos son creadores de tal *imago mundi* (Elíade, 1981a: 28) y al mismo tiempo también son componentes o participantes de esta imagen enorme y viva. Tanto los hombres primitivos nórdicos como los chinos presentaban un interés peculiar por la geografía del mundo habitado. Para ellos, el universo nunca ha sido un espacio inmóvil o bidimensional, sino un sistema vital y tridimensional. Al principio, comenzaron a explorar los secretos del espacio horizontal a partir de los cuatro puntos cardinales; después se centraron en el espacio vertical, en el cielo a una altura inalcanzable con la tierra sólida bajo sus pies y el mundo subterráneo insondable y misterioso, que sin duda están íntimamente relacionados con la divinidad y la muerte.

Por tanto, en este subcapítulo analizaremos los mitos espaciales en los dos sistemas mitológicos, lo cual está relacionado con el retorno de los primitivos a la tierra, el anhelo infinito del espacio sagrado y la preferencia por el centro.

#### **4.4.1 El mundo horizontal**

En los mitos cosmogónicos, cuando los seres primitivos trataban de interpretar la creación del universo se preguntaron cómo se habían separado el cielo y la tierra y cómo podían mantenerse de forma estable. Para contestar a estas preguntas, los antepasados empezaron a prestar atención a los cuatro puntos cardinales en el mundo horizontal. A continuación, se presentan los mapas del plano horizontal en ambas mitologías.

##### **4.4.1.1 La mitología nórdica: un mundo sostenido por enanos**

Una vez que se formaron el cielo y la tierra, el mundo en el que vivían los hombres no era un gran espacio sin fronteras ni forma, por el contrario, en ambos sistemas mitológicos, los antepasados creían que el cielo estaba separado de la tierra por el firme apoyo de algún material fuerte y resistente para permanecer en su posición de manera estable. En la mitología nórdica las figuras de cuatro enanos asumieron esta tarea. El enano es una criatura subterránea engendrada por la muerte del gigante Ymir. Pese a que tienen una fisonomía poco agraciada, son hábiles en la artesanía, por lo que muchos de los tesoros de los dioses han sido fabricados por los enanos; asimismo, son inteligentes e incluso astutos. Ponemos como ejemplo al enano llamado Alvis o Alvíss, mencionado en la *Edda Mayor* en «Los dichos de Alvis», que quiere casarse con la hija de Tor, y su nombre significa «omnisciente» o que todo lo sabe (1988: 111).

En la mitología nórdica son los cuatro enanos los que se colocan en las cuatro esquinas del mundo para separar el cielo de la tierra. Según Niedner (1977), los cuatro enanos, Austri, Vestri, Nordri y Sudri, designados por los dioses, soportaron el este, oeste, norte y sur del cielo para separarlo de la tierra.

#### 4.4.1.2 La mitología china: el derrumbamiento del cielo y la teoría de los «Cinco Movimientos»

La geografía también ha sido tema indispensable de la mitología china. Como hemos mencionado, la obra más importante de la preservación de la mitología china, el *Clásico de las montañas y los mares*, es ante todo un libro geográfico, donde se narran mitos y leyendas según el orden de los cuatro puntos cardinales. Según *Huainanzi* (2016), colección clásica de ensayos de la Antigüedad, compuestos antes del 139 a.C., y que reúne principios del confucianismo, el taoísmo y el legalismo, los cuatro pilares del cielo se derrumbaron y la tierra se hundió. El cielo quedó dañado y no podía cubrirlo todo; la tierra rota tampoco soportaba el mundo. El universo se encontraba en un fuego ardiente y en una inundación desbordante; bestias feroces devoraban a los hombres, y enormes aves agarraban a los viejos y débiles. Entonces la diosa Nüwa reparó el cielo con una piedra de cinco colores y cortó las cuatro patas de una tortuga gigante y las erigió en los cuatro puntos cardinales: sur, este, norte, y oeste, de tal forma que las cuatro patas gigantes se convirtieron en cuatro pilares que sostenían el cielo (2016: 145).<sup>120</sup>

En cuanto a por qué se rompieron los pilares entre el cielo y la tierra, LIU An explica lo siguiente:

Un hombre llamado Gonggong (共工) compitió con Zhuanxu (颛顼) para ser el líder supremo de su tribu, pero fracasó. Estaba tan furioso que se estrelló contra una montaña llamada Buzhou, que era uno de los pilares para sostener el cielo. Debido a que la montaña pilar fue destruida por Gonggong, el cielo cayó sobre la tierra (2016: 54).<sup>121</sup>

La diosa creadora Nüwa derritió en el fuego una piedra mágica de cinco colores y la colocó en el cielo para rellenar el hueco que había quedado. La creencia de la piedra

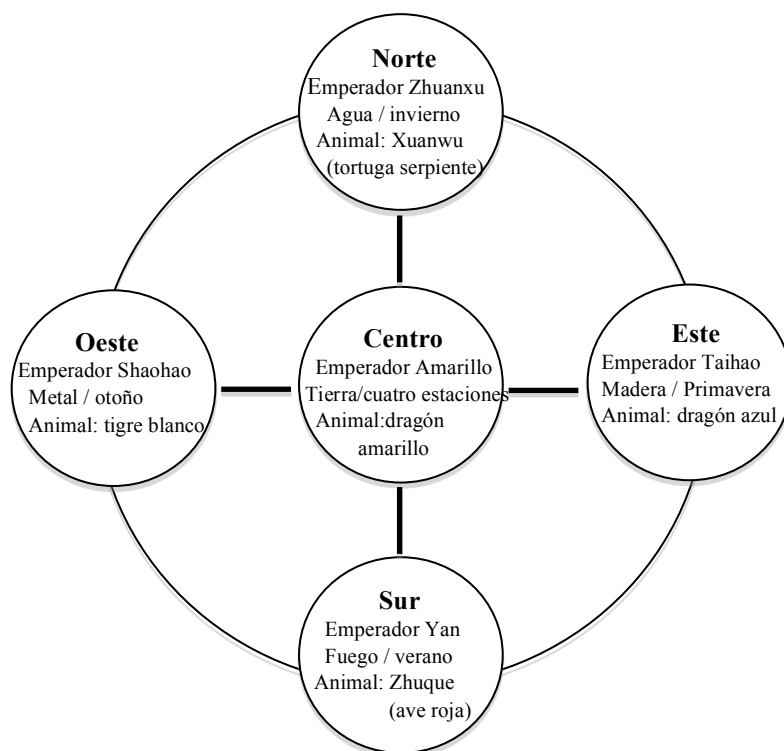
---

<sup>120</sup> Texto original: 往古之时，四极废，九州裂，天不兼覆，地不周载，火滥焱而不灭，水浩洋而不息，猛兽食颛民，鸷鸟攫老弱。于是，女娲炼五色石以补苍天，断鳌足以立四极。

<sup>121</sup> Texto original: 昔者共工与颛顼争为帝，怒而触不周之山，天柱折，地维绝。

es un fenómeno común en la mitología china, hasta el punto de que los estudiosos chinos afirman que el prototipo de la piedra de cinco colores de Nüwa es el jade que conocemos hoy (TAO Yang, MOU Zhongxiu, 2006: 130). Para los chinos antiguos, a diferencia de los metales preciosos como el oro y la plata, el jade destaca por su característica mágica, función de purificación y protección; creían que el jade podía evitar desastres o la mala suerte.

Los chinos no solo prestaron atención a la existencia de los cuatro puntos cardinales, sino que creían que cada punto estaba custodiado por un dios que representaba un elemento natural básico y al que le correspondía una estación del año, un animal y un color. Tomamos el Este como ejemplo. El Este era de madera, el emperador correspondiente era Taihao (太皞), su asistente se llama Goumang (句芒) que estaba a cargo de la primavera. El astro santo correspondiente era Júpiter y el animal representativo era un dragón azul [...] (LIU An, 2016: 57-58).<sup>122</sup> De esto obtenemos una imagen de los dioses de cuatro direcciones con el Emperador Amarillo en el centro, tal como se muestra en la siguiente figura:



<sup>122</sup> Texto original: 东方木也，其帝太皞，其佐句芒，执规而治春，其神为岁星，其兽为苍龙。



Figura 8. Imagen de los cinco dioses con sus direcciones correspondientes<sup>123</sup>

A partir de los puntos cardinales y los elementos naturales, los chinos desarrollaron la teoría de los «Cinco Elementos» o «Cinco movimientos» (五行, pinyin: wu xing), un sistema filosófico y dinámico que estudia las interacciones y transformaciones entre los elementos básicos, así como otros fenómenos naturales. Los cinco dioses son representantes de las orientaciones, además también se encargan de los elementos naturales, las estaciones, los animales, e incluso de la música y los astros. Tal sistema no solo manifiesta la atención sobre la geografía de los antepasados chinos, sino que también refleja de nuevo el sistema *Bagua*, la filosofía primitiva de la mitología china: la *coincidentia oppositorum* que se lleva a cabo a través de las metamorfosis y las confrontaciones. Por ejemplo, entre los cinco elementos fundamentales, la madera alimenta al fuego y el fuego produce la tierra con sus cenizas; sin embargo, el agua puede apagar el fuego y el fuego puede fundir el metal y el metal puede cortar la madera. De tal modo que estos elementos interactúan entre sí, en otras palabras, se producen entre sí y al mismo tiempo se destruyen formando un movimiento cíclico e infinito. Si *yin* y *yang* forman un concepto abstracto y fundamental, la filosofía primitiva de la antigua China, el sistema de «Cinco Elementos» que enfatiza las interrelaciones entre los objetos del mundo, es la exteriorización concreta de la teoría del *yin* y *yang*. A través de las transformaciones y confrontaciones, el destino de los individuos queda determinado, así como el manejo y control del funcionamiento del universo.

#### 4.4.2 El mundo vertical

La reflexión sobre el espacio no se limita a la dimensión plana del espacio, sino que abarca también el espacio tridimensional. En este subcapítulo analizaremos el espacio vertical en los dos sistemas mitológicos basándonos en imágenes y en los datos arqueológicos existentes, que nos ayudarán a esclarecer los nueve mundos del universo nórdico y los tres niveles del mundo chino.

---

<sup>123</sup> Elaboración propia de autora.

#### 4.4.2.1 Los nueve mundos nórdicos alrededor del fresno cósmico

En la mitología nórdica existen en total nueve mundos.

I call to mind the skin of etins  
which long ago did give me life.  
Nine worlds I know the nine abodes  
of the glorious world-tree the ground beneath (*Edda Mayor*, 1988: 2).

El universo nórdico está dividido en nueve zonas según los habitantes, a saber: el Asaheim o Ásgard, el recinto de los Ases; Vanaheim, el reino de los Vanes; Mannaheim o Mídgard, el recinto central y el hogar de los seres humanos; Alfheim o Álfheim, el país de los elfos de la luz; Svartalfaheim, el país de los elfos oscuros y de los enanos; Jötunheim, el reino de los gigantes; Muspelheim, el mundo del fuego; Niflheim, el país oscuro; y como último Helheim, el mundo de los muertos (Gaiman: 2017).

Sin embargo, los nueve mundos no están aislados, sino estrechamente vinculados por un fresno enorme que se llama Yggdrásil (o Yggdrasil, Yggdrasill). Según Niedner, la palabra «Yggdrásil» deriva del nombre del Dios Padre Odín, «Ygg» significa el profundo pensador, y el «drasil» se refiere al portador y al caballo, por tanto, Yggdrásil involucra al portador de dios (1997: 44). Asimismo, Yggdrásil es un fresno enorme y frondoso cuyas raíces se hunden en tres mundos diferentes y beben de tres fuentes: la fuente Hvergélmir, la fuente de Mímir y el pozo de Urd (Gaiman, 2017).

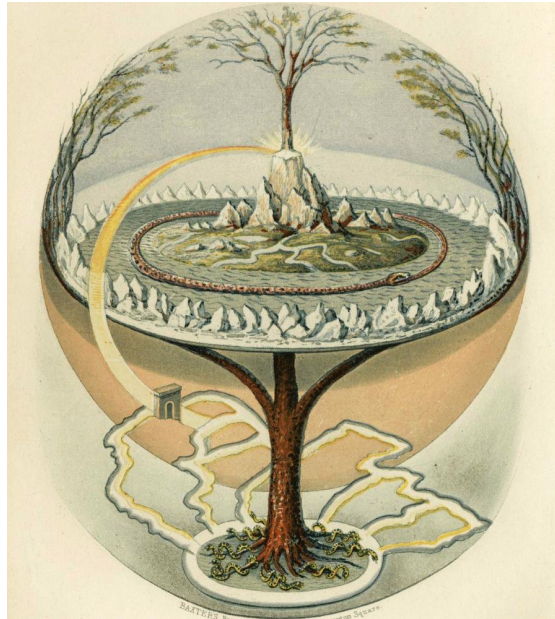


Figura 9. Yggdrásil<sup>124</sup>

Three roots so spread   inn threefold ways  
 beneath the ash Yggdrasil:  
 dwell etins' neath one, neath the other, Hel,  
 neath the third; Mithgarth's men (*Edda Mayor*, 1988: 59).

Debajo del fresno habita un dragón llamado Nídhogg que no deja de roer la raíz del árbol, un águila sabia vigila en la rama más alta, hay también cuatro ciervos que pacen en las gigantes ramas, así como una ardilla, Ratatosk, que sube y baja por el fresno y les dice al águila y al dragón las amenazas que se advienen (Stúrluson, 1984: 47-48).

Junto a la fuente de Urd habitan tres hermosas nornas que se llaman Urd, Verdandi y Skuld.

Thence wise maidens   three betake them—

<sup>124</sup> Oluf Olufsen Bagge. (1847). Recuperado de: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Oluf\\_Olufsen\\_Bagge\\_-\\_Yggdrasil,\\_The\\_Mundane\\_Tree\\_1847\\_-\\_full\\_page.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Oluf_Olufsen_Bagge_-_Yggdrasil,_The_Mundane_Tree_1847_-_full_page.jpg) Último acceso: 20/01/2021.

under spreading boughs their bower stands—  
[Urth one is hight, the other, Verthandi,  
skuld the third: they scores did curt,]  
they laws did make, they lives did choose:  
for the children of men they marked their fates (*Edda Mayor*, 1988: 4).

Estas tres diosas no solo riegan las raíces del árbol, sino que también predicen el destino de los seres humanos. Desde una perspectiva etimológica Urd se refiere al pasado, Verdandi significa el presente, y Skuld alude al futuro. En consecuencia, como se afirma en Voluspá, las tres nornas representan el destino. Además, en el universo nórdico, también hay un puente enorme conocido como Bífrost (el arco iris) por el que cruzan los dioses para llegar a Mídgard, el reino de los hombres.

En tanto que centro del universo, el árbol Yggdrásil no solo vincula los nueve mundos y la vida de los dioses, los hombres e incluso los animales, sino que también divide el universo verticalmente en tres partes: el mundo celestial, el mundo telúrico y el inframundo. En Ásgard habitan Odín y otros dioses divinos, mientras que los seres humanos viven en Mídgard, la tierra profana. Las bestias, los enanos, así como el mundo de los muertos están situados en el inframundo.

#### **4.4.2.2 Los tres niveles del universo chino**

Análogamente, en la mitología china existen también tres niveles del mundo que explicaremos a partir de la mortaja de la marquesa Xinzhui, mencionada anteriormente para describir la cosmovisión geográfica de los chinos antiguos.



Figura 10. Mortaja de seda de Xinzhui<sup>125</sup>

Gracias a las técnicas modernas de restauración podemos observar una imagen más detallada en la que se describe el viaje de la marquesa Xinzhui tras su muerte y la composición cosmogónica china. Al igual para los nórdicos, el universo chino está compuesto por tres partes: el mundo celestial, el mundo profano de los seres humanos, así como el inframundo. A través del dibujo de seda observamos que la parte más elevada trata de la escena del cielo. Los soles están a la derecha, mientras que la luna junto con el sapo y la diosa Chang'e, se encuentran a la izquierda. Los soles se reúnen alrededor de las ramas del árbol sagrado Fusang. También en la imagen se observan las grullas enormes que representan la inmortalidad en la cultura china. Debajo de las grullas vemos dos mensajeros del cielo que están esperando el alma de la fallecida a la puerta del palacio celestial. La señora Xinzhui está bien vestida, con sus criadas que le sirven la comida, y se despiden de ella para que entre en el cielo. No obstante, algunos estudiosos chinos creen que lo que sirven las criadas no es sino una píldora mágica que ayuda al alma de Xinzhui a ingresar al cielo y le otorga la inmortalidad

<sup>125</sup> Museo de Hunan. Recuperado de: <http://www.hnmuseum.com/en/content/t-shaped-painting-silk-xin-zhui's-tomb> Último acceso: 20/02/2021.

(JIANG Sheng, 2014: 190). De todas formas lo que podemos asegurar es que la marquesa está ya en el camino de su viaje hacia el mundo celestial. Asimismo, hemos de fijarnos en el pájaro sagrado conocido como Feilian (飞廉) que se sitúa encima de su cabeza y que simboliza la reencarnación.

En la imagen de la derecha, se observa la escena de las ceremonias fúnebres que realizan los hijos y nietos de la marquesa en la tierra. Debajo del mundo terrenal encontramos el inframundo. La figura en el centro es el dios de la tierra Tubo (土伯) que sostiene con sus brazos la tierra pisando dos tortugas enormes. Además, también vemos perros y lechuzas extraños que guardan el inframundo, de modo que los monstruos no pueden salir ni invadir la tranquilidad de la fallecida.

#### **4.4.3 La ilusión infinita del cielo divino**

Tanto la mitología nórdica como la china manifiestan una fuerte nostalgia del cielo. Ante todo, ha de señalarse que para los seres primitivos, los tres niveles del universo nunca estaban aislados, sino que se tocan en una constante comunicación. En el universo nórdico tal intercambio se realiza mediante el fresno Yggdrásil que reúne todos los elementos del mundo, es decir, «el árbol simboliza todo el universo, y extiende en él sus raíces y sus ramas» (Niedner, 1997: 43). Yggdrásil hunde sus raíces hasta el mundo de la muerte, mientras que sus ramas más altas llegan al recinto de los dioses, y los seres humanos viven en el medio; las nornas que cuidan el fresno representan el pasado, el presente y el futuro, por tanto, el propio Yggdrásil es el que conecta el pasado, el presente y el futuro e implica el destino de todas las criaturas del universo; es el vehículo que comunica los distintos mundos nórdicos. En consecuencia, el fresno actúa como una especie de escalera que comunica inframundo, el mundo telúrico y el celestial. En la mitología china esta escalera se visualiza como montañas o árboles sagrados.

La montaña Kunlun (昆仑) [...] la capital de las deidades en la tierra [...] Hay nueve pozos a cada lado de la montaña, y los pozos están rodeados de barandillas de jade;

asimismo, hay también nueve puertas a cada lado de Kunlun, y cada puerta está custodiada por una bestia sagrada llamada Kaiming (开明). Aquí es donde se reúnen los dioses (*Clásico de las montañas y los mares*, 2015: 293).<sup>126</sup>

Si se sube por la montaña Kunlun se llegará a la montaña Liangfeng. Una vez escalada la montaña Liangfeng se puede vivir allí para siempre. Si se sigue subiendo por Liangfeng se verá la montaña Xuanpu. Cuando se escala la montaña Xuanpu, se pueden ver los dioses divinos y llamar al viento y la lluvia. Si se sube más alto de Xuan se llegará al palacio celestial, donde habitan todas las divinidades; una vez llegado aquí, uno se convierte en un dios también (LIU An, 2016: 84).<sup>127</sup>

Además, la montaña Kunlun es también el pilar terrenal y central bajo el cielo (LI Fang, 1960).<sup>128</sup> Cabe señalar que, aparte de Kunlun, no faltan ejemplos de los árboles como escaleras sagradas en la mitología china. Por ejemplo, el árbol morera Fusang que hemos mencionado anteriormente, con los diez soles sobre sus ramas; además, el árbol Jianmu (建木) también ha sido considerado como árbol sagrado que conecta el cielo y la tierra. «Jianmu nace en un sitio llamado de Duguang, y todos los dioses van y vienen entre la tierra y el cielo a través de este árbol» (LIU An, 2016: 85).<sup>129</sup> En *El origen de los dioses* (2007)<sup>130</sup> del mitólogo chino moderno HE Xin, señala que el lugar Duguang es, en realidad, la capital del dios supremo del Emperador Amarillo en el mundo profano, de tal modo se deduce que allí es donde sitúa la montaña Kunlun, el centro del mundo. En consecuencia, el árbol Jianmu nace y crece en lo más alto de la montaña Kunlun (2007: 80). Y el clásico antiguo *Shenyijing* confirma el punto de vista de HE Xin: «Hay un pilar de cobre en la montaña Kunlun, extremadamente alto

---

<sup>126</sup> Texto original: 海内昆仑之虚 [...] 帝之下都 [...] 面有九井, 以玉为槛; 面有九门, 门有开明兽守之。

<sup>127</sup> Texto original: 昆仑之丘, 或上倍之, 是谓凉风之山, 登之而不死。或上倍之, 是谓悬圃, 登之乃灵, 能使风雨。或上倍之, 乃维上天, 登之乃神, 是谓太帝之居。

<sup>128</sup> Texto original: 昆仑山, 天中柱也。

<sup>129</sup> Texto original: 建木在都广, 众帝所自上下。

<sup>130</sup> Título original: 《诸神的起源》

que llega al cielo. Este es el llamado Tianzhu (天柱, Pilar Celestial)» (DONGFANG Shuo, 1875: 24).<sup>131</sup> Además, en las leyendas y mitos de otras etnias también existen árboles sagrados como Ruomu (若木), Xunmu (寻木) y otros, que no enumeraremos todos aquí.

Mención aparte merece la escultura preciosa del árbol de bronce de la dinastía Shang descubierta en el yacimiento Sanxingdui en la ciudad Guanghan de la provincia Sichuan de China en 1986, que confirmó desde una perspectiva arqueológica la existencia de la creencia del «árbol sagrado» en la mitología china. La imagen ilustra un árbol de cobre bien conservado, de casi cuatro metros de altura. Las ramas están divididas en tres niveles y contiene en total nueve ramas principales; asimismo, está esculpido de pájaros sagrados que descansan sobre sus ramas. En cuanto a la identidad del árbol sagrado de bronce, todavía existen voces diferentes en el mundo académico chino. Algunos estudiosos sostienen que este es el árbol Fusang del *Clásico de las montañas y los mares*, mientras que otros creen que es Jianmu. Pese a dichas disputas, existe consenso sobre que el árbol de bronce es un «árbol sagrado», que sirve de escalera celestial para los pueblos primitivos que comunica el cielo con la tierra y a los dioses con los hombres.

---

<sup>131</sup> Texto original: 昆仑有铜柱焉，其高入天，所谓天柱也。





Figura 11. Árbol sagrado de bronce<sup>132</sup>

Ya sea el fresno Yggdrásil o el puente Bífrost de la mitología nórdica, o la montaña Kunlun o el árbol Jianmu de la cultura china, todos simbolizan la fuerte nostalgia del paraíso de los hombres primitivos. Según Eliade, «lo *sagrado* y lo *profano* constituyen dos modalidades de estar en el mundo, dos situaciones existenciales asumidas por el hombre a lo largo de su historia» (1981a: 12). Durante la etapa primitiva de la sociedad, los seres humanos se enfrentaron a los desafíos de supervivencia y a su propio destino mortal, el fuerte anhelo de inmortalidad y de lo sobrenatural constituyeron la base ideológica de sus búsquedas incesantes del paraíso divino. En la mitología china, los humanos y los dioses vivían juntos al principio, no obstante, después los dioses consideraron que los humanos eran impuros y caóticos, por lo que abandonaron a los seres humanos en el suelo a su suerte, mientras que los dioses regresaron volando al cielo (TAO Yang, MOU Zhongxiu, 2006: 124). Por lo tanto, para estos hombres «caídos» la tierra es la vida secular y se ven obligados a aceptar pasivamente el destino. El cielo eterno más allá del cielo físico simboliza un mundo sagrado de un nivel superior. Como bien afirma Eliade (1981a), lo que está

---

<sup>132</sup> Museo de Sanxingdui. Recuperado de:  
[http://sxd.cn/list\\_2.asp?lmttype=&Page=1&bigclass=29&smallclass=4&tj=&Skey=](http://sxd.cn/list_2.asp?lmttype=&Page=1&bigclass=29&smallclass=4&tj=&Skey=) Último acceso:  
20/02/2021.

«en lo alto», «lo elevado», revela lo trascendente en los contextos religiosos.

Sin embargo, hay que señalar que tal anhelo por el cielo no solo representa el deseo de los hombres primitivos de acercarse a lo sagrado, sino que también simboliza el deseo de participar en lo sagrado, porque participar en lo sagrado significa poder retroceder al tiempo primitivo cuando el cielo y la tierra aún estaban conectados y los hombres tenían los mismos privilegios que los dioses, es decir, volver a la época en que nació el universo, a una realidad absoluta, a un *in illo tempore*, porque la perfección se hallaba en los orígenes (Elíade, 2001a: 43). En consecuencia, volver al principio significa que el ser humano puede lograr el renacimiento de su vida, e incluso revivir su vida a través de la reactualización del nacimiento del universo, como afirma Elíade:

A lo largo de toda la historia china reaparece lo que podríamos llamar la nostalgia del paraíso, es decir, el deseo de restaurar, mediante el éxtasis, una «situación primordial», representada por una unidad/totalidad original (*huen-tuen*) o el tiempo en que era posible comunicar directamente con los dioses (1999b: 29).

«El hombre como los árboles, al elevarse desde la tierra hacia el cielo, muestra una atracción inconsciente hacia lo que es divino» (Niedner, 1997: 37). Por lo tanto, los antepasados creen que este deseo y esta búsqueda se pueden realizar mediante los símbolos extremadamente altos que conectan el cielo y la tierra, tales como Yggdrásil, Kunlun, Fusang, etc. Las características del crecimiento ascendente y de la altura destacada les dan a estos símbolos la capacidad sobrenatural de ingresar en el espacio sagrado.

Esto también explica por qué Chang'e robó la píldora mágica y regresó volando al cielo a costa de traicionar a su esposo; además, en la época feudal, los emperadores chinos, sin excepción, se denominaban a sí mismos *tianzi* (天子: hijo del cielo) para mostrar su poder divino. Convertirse en ser celestial o un sabio mágico es también un tema importante para los taoístas. Sólo deshaciéndose de la identidad profana a través

del «vuelo mágico» puede el alma de uno entrar en el cielo y transformarse en un dios. Tal vuelo mágico también se percibe en la mitología nórdica, para descifrar el idioma de las runas, es decir, para alcanzar la sabiduría, el Dios Padre Odín tuvo que realizar un sacrificio: se colgó del árbol Yggdrásil con el cuerpo herido y se abstuvo de comer nada durante nueve días y nueve noches.

I wont that I hung on the wind-tossed tree  
all of nights nine,  
wounded spear, bespoken to Othin,  
bespoken my myself to myself,  
[upon that tree of which none telleth  
from what roots it doth rise] (The Saying of Hár: 36).

That twelfth I know, if on tree I see  
a hanged one hoisted on high:  
thus I write and the runes I stain  
that down he drops  
and tells me his tale (*Edda Mayor*, 1988: 39).

Según Niedner (1997), los nueve días y nueve noches implican los nueve meses del embarazo en el seno de la madre. Por tanto, Odín lleva a cabo una transformación de su identidad y logra un renacimiento espiritual a través de tal sacrificio. Participar en lo sagrado requiere un sacrificio que no solo implica el sufrimiento y dolor, sino que consiste en el devenir: el abandono de la identidad terrenal y la adquisición del poder divino. De nuevo el fresno Yggdrásil vuelve a desempeñar el papel de puente hacia lo sagrado. A pesar de que los hombres caídos ya no pueden ingresar en el cielo, no están completamente excluidos del alcance divino. A través de rituales y sacrificios chamánicos, algunos elegidos podrán eliminar su naturaleza secular y obtener el privilegio de comunicarse con lo sagrado. Y este proceso debe ir acompañado de una

transformación dolorosa del alma y del cuerpo. Por ejemplo, en la creencia chamánica, un hombre que se recupera de una enfermedad muy grave o de una experiencia cercana a la muerte podrá obtener poderes sobrenaturales, ya que durante la tortura física, la carne terrenal muere y lo que renace es un hombre nuevo que es capaz de comunicarse con lo divino. Por lo tanto, el sacrificio de los nueve días y las nueve noches no es sino una prueba chamánica para acceder a lo sagrado (Page, 1992: 15). Recordemos que en la mitología nórdica para obtener la sabiduría de la fuente de Mímir, Odín se vio obligado a sacrificar uno de sus ojos.

What seekest to konw, why summon me?  
Well know I, Ygg, where thy eye is hidden:  
in the wondrous well of Mímir [...] (*Edda Mayor*, 1988: 6).

Bernárdez (2002) señala que etimológicamente el término «sacrificio» se refiere a «untar con sangre». De este modo Odín completó una transformación de sí mismo mediante una tortura muy dolorosa como el ahorcamiento y el sacrificio de un ojo para conseguir el misterio más complejo y profundo del universo: el lenguaje y la sabiduría. Los seres humanos aspiran a la santidad del cielo, mientras que para los dioses que ya son divinos inmortales, todavía existe un otro mundo más divino al que no pueden llegar: un mundo absoluto y sagrado.

La ruptura del nivel hace posible el paso de un modo de ser a otro, y la comunicación entre cielo, tierra e infierno. En consecuencia, en las mitologías trascendentes, siempre hallamos la búsqueda incesante del paraíso y lo sagrado, ya que la ascensión al cielo representa un vuelo mágico hacia la verdad absoluta y el estado ideal. Y en este proceso, los árboles cósmicos como Yggdrásil, Jianmu o la montaña del universo brindan posibilidades para este anhelo. Por ejemplo, en la *Saga de los Völsungos*, el rey de los gautas, planta en su propio palacio un árbol enorme llamado Barnstock (o Barnstokke, Barnstokkr), también conocido como el «tronco del muchacho». En un banquete apareció un hombre desconocido.

The man held a sword in his hand and went up to Barnstock and had a low hood over his head; he was very grey, venerable and had but one eye. He drew back the sword and plunged it into the trunk, so that the sword sank in up to the hilt. No one was able to utter a word of welcome to the man. Then he started to speak, and these were his words:

‘The man to pull out this sword from the trunk shall receive it from me as a gift, and he will find out for himself that he never bore in hand a better sword than this.’ (*The Saga of the Volsungs*, 1965: 4-5).

Aquí el tronco del muchacho sin duda representa simbólicamente el árbol cósmico Yggdrásil y el desconocido no era otro sino el propio Odín, que hincó la espada en el tronco con su fuerza mágica sin que nadie pudiera sacarla, excepto el héroe legendario Sigmundr, quien también estaba dotado de la fuerza sobrenatural.<sup>133</sup> Por lo tanto, a través de este fragmento se observa de nuevo lo sagrado que encarna el árbol cósmico y el anhelo de lo divino.

En las mitologías cosmogónicas nórdicas y chinas, la montaña sagrada o el árbol sagrado no solo representan el puente que conecta distintos mundos y reflejan la nostalgia del cielo de los seres primitivos, sino que también están estrechamente vinculados a la reproducción humana. Como hemos señalado, los humanos nórdicos están hechos por dioses que utilizan árboles. «El hombre fue hecho de árboles: de fresno y de olmo» (Niedner, 1997: 37). Además, la *Edda Menor* señala que: «El hombre es el manejador (*reynir*) de las armas y el vencedor (*viðr*) de la lucha. Pero *viðr* significa árbol, y también *reynir* es un árbol, y basándose en esto, los escaldas llaman al hombre fresno[...]» (Stúrluson, 1984: 143). En consecuencia, en los mitos nórdicos, el árbol está estrechamente vinculado a los seres humanos.

Asimismo, en la mitología china, los árboles también implican la reproducción humana. El árbol Fusang, según indica su nombre, se refiere a la morera.

---

<sup>133</sup> Esta escena recuerda poderosamente a la saga artúrica y al mito de Excalibur y pone de manifiesto la amplia circulación de los relatos orales nórdicos en toda Europa, que propiciaron la mezcla con otras mitologías.

Los árboles de morera dan a luz a la vida [...] los primitivos sentía la divinidad o función regeneradora por su cambio regular de la morera de verde esmeralda al amarillo seco todos los años. Además, el árbol Fusang y los gusanos de seda que viven sobre él se convertirán fácilmente en un símbolo de la vida (la fuerte fertilidad de los gusanos de seda lleva a la creencia reproductiva de los primitivos). Por lo tanto, también se considera la mora, el fruto de la morera, como una medicina para la longevidad o una fruta mágica (YE Shuxian, XIAO Bing, ZHENG Zaishu, 2004c: 1425).

Por lo tanto, el árbol Fusang, también conocido como el árbol del sol, es considerado como un árbol sumamente sagrado, por lo que la gente construía altares alrededor de este árbol, y este altar se llama «She» (社), de modo que el bosque de Fusang también se llama «Shelin» (社林: el bosque de She) o «Shemu» (社木) (HE Xin, 2007: 113). El árbol, al igual que el ser humano, experimenta el proceso de germinación, crecimiento y muerte, lo cual resulta asociado con la reproducción y fertilidad. Por lo tanto, Fusang encarna el culto reproductivo de los antiguos chinos. Tomamos como ejemplo la escritura china más antigua: las inscripciones en huesos oraculares. Los antepasados chinos grabaron trazos sobre la concha de tortuga, por ejemplo, la palabra «nacer» o «nacimiento» (生, pinyin: sheng) se escribe como un árbol (Figura 12). Además, la palabra «apellido» (姓, pinyin: xing) está compuesta por un árbol y a su lado hay una mujer que se pone de rodillas (Figura 13). Estos árboles que aparecen como símbolos, por supuesto, no son árboles ordinarios, sino el árbol cósmico de la vida: Shemu. Consecuentemente, en la antigua cultura china, el bosque de Fusang se convirtió en una expresión implícita de las relaciones sexuales.



Figura 12<sup>134</sup>



Figura 13<sup>135</sup>

Según Eliade, la vida vegetal no revela más que una serie de nacimientos y de muertes, y esta visión religiosa nos permite descifrar los significados que representan las vegetaciones, tales como la regeneración, la eterna juventud y la inmortalidad, etc. (1981a: 91). El nacimiento y crecimiento de los árboles permite a los hombres primitivos ver las similitudes con la vida humana, mientras que la capacidad de regeneración y reparación de los árboles es completamente diferente de la de los humanos, por lo que los árboles se consideran trascendentes y sagrados. Por lo tanto, al igual que Yggdrásil, el Fusang o Shemu, son símbolos de lo sagrado, del universo y de la vida.

#### 4.4.4 El anhelo del *axis mundi*

En el espacio geográfico vertical del sistema mitológico nórdico y chino, aparte de la nostalgia del cielo representada por Yggdrásil, Kunlun y Fusang, también se percibe un especial interés de los antepasados por el asunto del «centro». En muchas culturas arcaicas, los hombres primitivos prestaron atención a muchos símbolos geográficos, tales como árboles, montañas, fuentes o los edificios humanos como escaleras, templos o palacios, etc.; no obstante, los símbolos a los que se les dio un significado sagrado e incluso de adoración tienen todos una característica común: son el eje o el

---

<sup>134</sup> LIU Zhao. (Ed). (2014). *Compilación de escritura en huesos oraculares*. Fuzhou: Editorial Popular de Fujian: 357.

<sup>135</sup> LIU Zhao. (Ed). (2014). *Compilación de escritura en huesos oraculares*. Fuzhou: Editorial Popular de Fujian: 687.

centro del universo, es decir, son *axis mundi*.

Todos los árboles sagrados han de hallarse en el centro del Mundo, y todos los árboles rituales o los postes, que se consagran antes o durante cualquier ceremonia religiosa, son como proyectados mágicamente al Centro del Mundo (Elíade, 1955: 47).

Por lo tanto, el sentido del centro no solo se limita a que el centro geográfico proporciona una sensación de seguridad a los pueblos primitivos, sino también porque para ellos, el centro significa un sitio sagrado, un sitio de verdad absoluta y un sitio inaccesible para los seculares. La existencia de tal centro rompe la homogeneidad del universo primitivo, de modo que representa una ruptura con el mundo profano; asimismo, simboliza una entrada, al igual que acercarse al cielo, uno puede participar en lo sagrado acercándose al cielo, también puede ingresar en lo sagrado a través del acercamiento al centro.

El enorme fresno Yggdrásil conecta los nueve mundos nórdicos. Sus raíces se extienden hasta el reino de la muerte mientras que sus ramas más altas llegan al cielo divino. La existencia de tres nornas implica que Yggdrásil en sí mismo es pasado, presente y futuro del universo nórdico. Con la llegada del Ragnarök, la muerte de Yggdrásil también significa el colapso del mundo nórdico. Como bien indica Lanceros (2001: 126), Yggdrásil, fuerte y débil, frondoso y dolorido, finalmente exhausto, es la encarnación del destino del universo nórdico. Por lo tanto, Yggdrásil, como variante del centro, es un árbol, una encarnación divina, la fuente de vida, pero al mismo tiempo, es también el universo mismo, como afirma Elíade, «el árbol ha llegado a expresar todo lo que el hombre religioso considera real y sagrado por excelencia» (1981a: 92). En palabras de Niedner, «Yggdrasil es el árbol de la Existencia» (1997: 43). Sea Yggdrásil o Kunlun, lo que representa es la creación ejemplar de los dioses, en otros términos: la cosmogonía. Por tanto, el acercamiento infinito al centro significa el acercamiento infinito al nacimiento del universo y al comienzo del mundo. Los hombres primitivos participan en lo sagrado a través de



repetir el acto de la cosmogonía, es decir, volver al origen y recuperar el tiempo perdido *in illo tempore*. Esta nostalgia refleja la obsesión de vivir en un Cosmos santo y absoluto como el de origen. Por lo tanto, en palabras de Eliade: «el acceso al centro equivale a una consagración, a una iniciación; a una existencia ayer profana e ilusoria, sucede ahora una nueva existencia real, duradera y eficaz» (Eliade, 2001b: 15).

Los seres primitivos participaron en lo sagrado trascendente de manera inmanente a través de la imitación y la repetición de la creación del universo. Por lo tanto, los mitos eran reales y sagrados para los antepasados. En cuanto a la imitación y repetición del centro, podemos encontrar confirmación de su existencia también en las culturas arcaicas chinas. En la antigua China, la capital generalmente se construía en el centro del territorio nacional, por ejemplo, la ciudad Xi'an, la capital de las trece dinastías feudales de China durante más de 1200 años estaba ubicada en el centro de todo el territorio chino; además, el palacio real de los emperadores también debía construirse en el centro de la capital; el concepto de *mintang* (明堂) era originalmente el sitio central del palacio para que el emperador gestionara la política, se reuniera con cientos de funcionarios y aceptara el culto de estos. En la cultura budista destaca aún más el sentido del *axis mundi*. En la Antigüedad se construían los templos en el centro de la ciudad y quienes ingresaban al templo para ser monjes tenían que experimentar una serie de rituales de incultración, uno de los cuales era la asignación de nombres y títulos de *Dharma*<sup>136</sup> por parte del maestro. En otras palabras, aquellos que se están preparando para convertirse en monjes debían abandonar su nombre original y su identidad secular, y usar un nombre nuevo dado por el Buda en el templo. El templo marca un espacio completamente nuevo y sagrado que da la resurrección, de tal forma el hombre logrará el renacimiento en el templo. Esto manifiesta cierta analogía con la figura del héroe de Joseph Campbell. Según él, cuando los héroes experimentan las dificultades o aventuras en los templos, palacios e incluso en el agua simbolizan

---

<sup>136</sup> El nombre o título de *Dharma* (en chino: 法号, pinyin: fa hao,) es el nombre tomado por el maestro cuando se lleva a cabo el ritual de incultración y será como nombre único que lleva toda la vida el monje, lo cual simboliza el abandono definitivo del «yo» secular y un nuevo nacimiento en el mundo budista.

implícitamente el centro de la vida. Es decir, la entrada a un templo o un palacio denota el acto de la renovación de la vida (1959: 58). Tal proceso sin duda refleja que las personas que quieran acceder al espacio sagrado deberán experimentar una transformación de identidad: abandonar la identidad terrenal para conseguir un nuevo nacimiento en el mundo sagrado.

Del centro también hallamos su influjo sobre la ideología tradicional china. Para los chinos, el centro no solo marca el poder divino sino también lo ideal y lo perfecto. En el chino, el centro es el carácter «中» (pinyin: zhong), lo interesante es que el *zhong* también significa la posición intermedia y neutra, es decir, la medianía. Para los confucianos, el estado de la medianía es un estado perfecto, que está entre lo excesivo y lo escaso, lo arriesgado y lo rígido, lo eufórico y lo afligido, y sienten predilección por el medio tanto en el pensamiento como en la posición geográfica, es la llamada «中庸之道» (pinyin: zhong yong zhi dao, que significa «la doctrina de la medianía»).

Bajo la autoridad del confucianismo, el concepto de *zhongyong* se ha convertido gradualmente en la filosofía de supervivencia de la antigua sociedad china. Confucio dice: «*zhongyong* es la moralidad de nivel más alto, pero la gente ha carecido de este tipo de moralidad durante mucho tiempo» (2017: 92).<sup>137</sup> Por tanto, los seres humanos tienen que mantener siempre una actitud pacífica y neutra, pues si se dejan llevar por el gozo, la ira, el dolor y la felicidad, perderán su capacidad de juicio.

En el mundo nórdico hallamos una analogía interesante de tal sabiduría filosófica. En «Los Dichos de Har» de la *Edda Mayor*, cuando el dios más sabio y poderoso, Odín, plantea una serie de lemas didácticos para enseñar a los humanos los principios de su comportamiento y de las relaciones interpersonales, menciona lo siguiente:

Middling wise every man should be:  
beware of being too wise;  
happiest in life most likely he

---

<sup>137</sup> Texto original: 中庸之为德也，其至矣乎！民鲜久矣。

who knows not more than is needful

Middling wise every man should be:

beware of being too wise;

for wise man's heart is happy seldom,

if too great the wisdom he won.

Middling wise every man should be:

beware of being too wise;

his fate let no one beforehand know

who would keep his heart from care (*Edda Mayor*, 1988: 22).

Ha de tenerse en cuenta que este principio ético de ideología y comportamiento está arraigado profundamente en el pensamiento filosófico. La teoría de la medianía se basa en la cosmovisión de la unificación de la naturaleza y el hombre. Para los antepasados nórdicos y chinos, lograr la armonía entre la naturaleza y el hombre, es imposible que un determinado poder esté en dominio absoluto o una parte controle definitivamente todas las cosas. Por el contrario, cada componente del universo debe estar en su propia posición «intermedia» y maneja su fuerza «neutra» y apropiada para formar un todo armonioso con otros elementos. «Cuando todo el mundo se sitúa en su estado neutro, el cielo y la tierra se hallan en su lugar adecuado, y luego nacen todas las cosas del universo» (CAO Rong, TAO Yue, 1920: 117).<sup>138</sup>

En resumen, la fuerza extrema, pese a su potencia, no es perdurable, mientras que *zhongyong* o la medianía implica un poder moderado que es suave, restringido, pero persistente y perpetuo. Respetar la naturaleza equivale a obedecer la ley del universo, por tanto, hay que tomar decisiones pertinentes y dejar espacio para la otredad; este siempre ha sido uno de los principios más destacados de la filosofía china.

---

<sup>138</sup> Texto original: 致中和，天地位焉，万物育焉。

#### 4.4.5 La tierra: el seno de la madre

En el análisis anterior hemos visto el fuerte anhelo de los antepasados por el cielo divino y por el centro sagrado del universo representado por Yggdrásil, Kunlun y Fusang. Ahora, volvemos nuestra mirada hacia abajo para abordar el espacio antagónico del cielo: la tierra. A diferencia del carácter sagrado y trascendente del cielo, la tierra es secular, inmanente y representa el origen y el destino final del mundo mortal. Para los pueblos primitivos, la tierra se concebía como una potencia creadora cósmica debido a su fertilidad y capacidad reproductiva. En el mundo nórdico la fertilidad reproductiva siempre está asociada a los Vanes. En la familia de los Vanes, la diosa Nerthus es la hermana del dios Njord, y se cree que tienen relaciones sexuales, los dioses Frey y Freya no son sino sus propios hijos. El historiador romano Tácito, en el capítulo 40 de su *Germania*, resume el culto a Nerthus e indica que es ella la Madre Tierra. Lanceros (2001) afirma también que en la familia de los Vanes, Frey representa la riqueza, prosperidad y paz, y Nerthus, junto con Njord, son representantes de la Madre Tierra o Madre de los dioses.

*Terra Mater*, como el útero del universo, implica que la tierra da a luz a los seres humanos y tal característica coincide con la figura femenina. Elíade indica que la mujer está unida místicamente a la Tierra y el parto se presenta como una variante de la fertilidad telúrica (1981a: 89). La madre completa la tarea de la Madre Tierra. Por tanto, esto explica por qué en muchas culturas arcaicas, los picos altísimos de las montañas han sido imaginados como los senos de las mujeres, ya que, para los antepasados, la tierra simboliza la madre que alumbra a los hombres y representa el origen y destino de la vida secular humana.

En el libro enciclopédico de la dinastía Han *Shiming* (*Explicación de nombres*)<sup>139</sup>, se señala que la palabra «土» (pinyin: tu, significa «la tierra»), al igual que otra palabra homófona «吐» (pinyin: tu, significa «brotar» y «engendrar») es capaz de generar

---

<sup>139</sup> Título original: 《释名》, (*Explicación de nombres*, pinyin: shi ming), monografía exegética escrita por LIU Xi de la dinastía Han Oriental.

todas las cosas (1937: 3).<sup>140</sup> Lo cual indudablemente muestra que para los antiguos chinos, la tierra es también la madre del universo de la que derivan todas las cosas. Por lo tanto, en las antiguas costumbres funerarias chinas es sumamente importante el concepto de «sepultar en la tierra para la seguridad y la tranquilidad» (入土为安, pinyin: ru tu wei an). A pesar de que existían rituales funerarios variados, los chinos creían que colocar al difunto bajo la tierra generaba mayor consuelo y respeto por el fallecido, ya que de tal manera el difunto puede regresar al seno de la Madre Tierra, es decir, volver al origen. Pero aquellos que no puedan encontrar el cuerpo de sus familiares y enterrarlos en la tierra se convertirán en almas solitarias y en fantasmas salvajes que no pertenecen ni al cielo ni al mundo profano ni pueden regresar a la tierra donde está el inframundo. Por tanto, el gran deseo de regresar a la Madre Tierra se manifiesta a través de la muerte. En las culturas de algunas minorías étnicas se colocaba al enfermo grave o moribundo en el suelo porque creían que de ese modo podría volver al útero de la tierra madre y nacer de nuevo. Sin duda, se trata de una imitación del nacimiento. Los hombres aspiraban a volver a su estado original de nacimiento a través de este tipo de imitación y reiteración tomando la tierra como la figura de madre para deshacerse de la enfermedad y lograr el renacimiento de la vida. Los seres humanos, como los árboles, están arraigados en la tierra, y la tierra es donde se encuentra la raíz de la vida. Al igual que los árboles enormes que continúan creciendo hacia arriba, los hombres aspiran fuertemente al cielo alto y sagrado; sin embargo, los seres humanos están destinados a regresar a la tierra debido a su naturaleza secular. A causa de la limitación de la tierra, el ser humano anhela aún más el cielo, por lo tanto, la tierra no representa únicamente el origen de la fertilidad agraria, la madre de la humanidad, sino que es también potencia complementaria del Cielo, y forma parte integrante de la totalidad cósmica (Elíade, 1999b: 27).

El cielo y la tierra, como dos extremos de las fuerzas opuestas, existen al mismo tiempo en los dos puntos de lo sagrado y lo secular manteniendo el perfecto equilibrio

---

<sup>140</sup> Texto original: 土，吐也，能吐生万物也。

y armonía entre los dos, lo que refleja una vez más el núcleo *coincidentia oppositorum* de los dos mitos. Cabe señalar que la oposición y la coexistencia de los dos están conectados a través del árbol cósmico o la montaña cósmica. Y esto es igual que el núcleo espiritual Dao del universo chino, fuerza impulsora inagotable del universo, que maneja el funcionamiento de todo el mundo a través de la confrontación y coexistencia del *yin* y el *yang*, tal como se indica en el *Daodejing*: «Dao es grande, el cielo es grande, la tierra es grande y también el emperador es grande [...] El hombre modela la ley de la tierra; la Tierra modela la ley del cielo; y el cielo modela la del Dao; el Dao modela la naturaleza» (2011: 66).<sup>141</sup>

#### 4.4.6 La mitología del inframundo

El inframundo al que se dirigen los seres humanos después de la muerte es un espacio geográfico misterioso que representa el destino después del fin de la vida terrenal. En la mitología nórdica los hombres se dirigen a diferentes inframundos según sus identidades y formas de muerte. Por ejemplo, los guerreros que mueren valientemente en la batalla son llevados al cielo por las doncellas de Odín, las valquirias. El Valhalla, un palacio inmenso de muros resplandecientes, es donde pueden seguir luchando y disfrutando del vino y de comida deliciosa, así como de los banquetes como recompensa por su heroica lucha. Las mujeres jóvenes que mueren serán llevadas por la diosa Freya a Fólkvang, mientras que los esclavos van con Tor. Asimismo, los que murieron por enfermedad o de vejez irán al palacio de la diosa de la muerte: Hel. La morada Helheim y el lugar oculto Niflheim se encuentran en lo más profundo del universo nórdico, y están debajo de las raíces del árbol cósmico Yggdrásil. Los muertos que se dirigen allí tienen que realizar un viaje de nueve días y nueve noches para llegar al río Gjoll que rodea el palacio de Hel; además, hay un perro enorme y feroz llamado Garm que vigila a la puerta de una cuerva. La fisonomía de Hel es espantosa: la mitad de su cuerpo es lívido, la otra mitad es de color de la carne

---

<sup>141</sup> Texto original: 故道大，天大，地大，王亦大 [...] 人法地，地法天，天法道，道法自然。

humana. En su morada, «el hambre es su mesa, la sequía su cuchillo; el retraso su criado, la preocupación su cama [...]» (Niedner, 1997: 209). En último término, el inframundo está impregnado de una atmósfera oscura, peligrosa y aterradora, característica que también se manifiesta en la mitología china.

Para los chinos, el dios de la tierra se llama Yuqiang (禺强), un dios ambiguo, ya que en muchos casos también ha sido considerado como dios de la lluvia y del viento. Para los taoístas, el dios de la muerte se llama Tubo, que es el que hemos visto en la mortaja de seda de la marquesa Xinzhui, donde sostiene toda la tierra con sus manos pisando sobre la tortuga gigante y bajo sus pies está el inframundo. Y el inframundo al que se dirigen los muertos se llama Youdu (幽都). Según el *Clásico de las montañas y los mares* (2015), todos los objetos y los habitantes de Youdu son de color negro, los hombres y las mujeres están desnudos y tienen una fisonomía aterradora. En *Elegías de Chu*, el poeta canta:

¡ Vuelve, alma!

No bajes al reino de Youdu.

Allí está el dios de la muerte Tubo, que tiene su cuerpo retorcido en nueve curvas y cuernos afilados en la cabeza como cinceles (2015: 254).<sup>142</sup>

Ha de señalarse que no existía el concepto de infierno en la cultura china primitiva hasta que la dinastía Han introdujo el budismo en China. Antes de conocer el budismo se cree que, después de morir, los hombres entrarán en un otro mundo desconocido donde comenzarán una nueva vida. Con respecto al inframundo, todo lo que sabemos es que está ubicado debajo de la montaña Kunlun, y Huangquan (黄泉: la fuente amarilla) es el único camino que llega al inframundo. Según el *Huainanzi*, cuando Yu estaba cavando la tierra de la montaña Kunlun para aplanar los lugares bajos del suelo, descubrió que había nueve ciudades debajo de la montaña Kunlun [...] hay un lago llamado Shupu, que está lleno del agua amarilla proveniente de la fuente Huangquan,

---

<sup>142</sup> Texto original: 魂兮归来!君无下此幽都些。土伯九约,其角鬻鬻些。

y el agua vuelve a su origen tras dar tres rodeos alrededor de la montaña (2016: 83).<sup>143</sup>

Por lo tanto, en la cultura china, Huangquan implica el sitio donde todos los hombres van después de la muerte; y el camino de Huangquan hace referencia al camino de la muerte.

En la dinastía Han, el budismo se introdujo en China desde la India y muchas de sus ideas sobre el inframundo fueron reconocidas y adaptadas por el confucianismo y el taoísmo, de modo que llegaron a formar un sistema peculiar del mito del inframundo chino basado en el budismo y los elementos nativos. Después de la muerte, los hombres deben ingresar al inframundo para ser juzgados por el emperador de la muerte conocido como Yanluo (阎罗), mientras que la norma del juicio se basa en una serie de estándares morales y éticos como la benevolencia, la piedad filial, así como la lealtad al confucianismo. Hay un total de diez palacios distribuidos verticalmente en el espacio subterráneo, el dios de muerte Yanluo, según la gravedad y cantidad de los crímenes que se hayan cometido durante toda la vida, distribuye a los muertos en distintos palacios para imponerles castigos de diferentes niveles, donde los hombres se ven obligados a aceptar duras torturas como ser quemados por el fuego, roídos por los monstruos e incluso sufren la amputación de algunos órganos, etc. También existe el infierno *Avīci* (无间地狱, pinyin: wu jian di yu, significa el infierno sin intervalo), que es el infierno más profundo donde van los muertos que han cometido delitos sumamente graves y sufren un suplicio duro y eterno como castigo. Como indica su nombre, se trata de un infierno sin intervalo, es decir, la tortura de allí es permanente, por tanto, los muertos deben repetir el sufrimiento desde el instante de su muerte una y otra vez sin fin.

No obstante, no hay infierno en el décimo palacio, donde se reúnen los hombres que han terminado con su sufrimiento en el infierno y esperan su reencarnación en la vida venidera. Según el comportamiento y las faltas cometidas por cada uno, el dios Yanluo es el encargado de decidir a dónde irá en su próxima vida. Esto es lo que

---

<sup>143</sup> Texto original: 掘昆仑虚下地，中有增城九重...疏圃之池，浸之黄水，黄水三周复其原。



conocemos como «los seis reinos de Samsara», o «los seis reinos del renacimiento» (liu dao lun hui, 六道轮回). Los hombres con buen comportamiento en su vida anterior pueden ingresar en el reino de los dioses o el reino de los semidioses convirtiéndose también en dios o en un ser con poder sobrenatural; los que cometen tanto actos buenos como malos ingresarán de nuevo en el mundo humano para reencarnarse en un hombre profano; mientras que los malvados que cometen crímenes muy graves entrarán en el reino de los animales, el reino de los fantasmas hambrientos y se convertirán en bestias o fantasmas hambrientos.

Antes de reencarnarse todos deben pasar por un puente llamado Naihe (奈何桥). Al subir el puente sentirán mucha sed, por lo que todos beben de un plato de sopa ofrecida por una anciana mujer llamada Mengpo (孟婆). Se trata de una diosa misteriosa que no tiene ni pasado ni futuro. La sopa, compuesta del espíritu humano y de lágrimas, sirve para que el hombre olvide completamente su propia identidad y todas las cosas de la vida anterior, de tal modo que pueda entrar en su vida venidera con la memoria vacía. En consecuencia, y a pesar de que en el budismo el nacimiento y la muerte de los seres humanos son una transmigración de la misma alma del hombre y una transformación física del cuerpo, la existencia de Mengpo da a la muerte el significado de «nacimiento». Para los muertos, solo con borrar todo recuerdo que hayan tenido, podrá comenzar realmente una vida nueva.

Curiosamente, la mitología nórdica también enfatiza este tipo de «olvido». En la saga del héroe Sigfrido (Sígurd), cuando Sigfrido fue asesinado por Hogni y Gúnnar, ambos se tragaron todo el oro que dejó el dragón Fáfnir. Sin embargo, los dos estaban en desacuerdo con su hermano Atli debido a la muerte de Brynhild. Como compensación, los dos hermanos acordaron casar a la viuda de Sigfrido, su hermana Gudrun (Guthrún), con Atli. Para hacer que su hermana obedeciera esta decisión, la persuadieron de beber el «vino del olvido». Así, Gudrun, que había olvidado a Sigfrido, se casó de nuevo con Atli, hermano de su antigua rival Brynhild, y dio a luz a dos hijos.

Were brewed in this beer many baleful things:  
all worts of the woods, wilted acorns,  
soot of the hearth, sacred entrails,  
a swine's boiled liver, my sorrow to deaden.

Then altogether forgot I him,  
my Sigurth, slain by sword in hall:  
[...] (*Edda Mayor*, 1988: 273).

Sin embargo, el vino del olvido no logró eliminar el odio y la tristeza en el corazón de Gudrun, ni impidió que llegara la venganza y la tragedia. El segundo marido de Gudrun primero mató con intriga a los asesinos de Sigfrido: Gúnnar y Hogni; y luego Guthrún vengó a sus hermanos matando a sus propios hijos y a su esposo Atli. Guerra, amor y venganza, como melodía fundamental de las sagas nórdicas, determinan el carácter y el destino de los personajes. El «vino del olvido» puede hacer que los personajes olviden el pasado, pero no es capaz de impedir la tragedia y la destrucción del universo nórdico.

#### **4.4.7 La preferencia del número nueve en los mitos nórdicos y chinos**

La comparación de ambas mitologías muestra un fenómeno interesante y es la preferencia peculiar por el número nueve. En la mitología nórdica, el universo está compuesto por nueve mundos; el anillo de poder mágico del Dios Padre Odín, Draupnir, ha sido fabricado por los enanos durante nueve días; para obtener el idioma de las runas, Odín se sacrificó a sí mismo colgándose de Yggdrásil durante nueve días y nueve noches; el dios Héimdal, el guardián de los dioses, es hijo de nueve gigantas; después de la muerte de Bálder, Hérmod viajó en total nueve días y nueve noches antes de llegar a Hel para encontrar a Bálder; asimismo, en la batalla final, «Tor da muerte a la serpiente de Mídgard y luego se aparta nueve pasos: también él cae entonces a la tierra» (*Stúrluson*, 1984: 92).

Cáceres-Würsig (2018a) indica que el número nueve y el tres son los números de mayor simbología y significado en la mitología nórdica. El nueve no solo está asociado a Odín y a los relatos míticos, sino que también está impregnado en la cultura nórdica. Por ejemplo, uno de los símbolos más emblemáticos de la sociedad vikinga es el denominado «Valknut» o el «nudo de la muerte», cuyos nueve ángulos representan los nueve mundos entrelazados en el espacio y el tiempo.

En el mundo chino, el número nueve también desempeña una función especial. Houyi derribó en total los nueve soles en el cielo; en *Huainanzi* (2016), el autor responde una serie de preguntas: ¿Cuáles son los nueve estados? ¿Cuáles son las legendarias nueve montañas? ¿Cuáles son las nueve fortalezas importantes? Y señala claramente que el cielo está formado por nueve niveles; como se ha mencionado anteriormente, la montaña Kunlun también está compuesta por nueve capitales; por añadidura, debido a la forma homóloga de la escritura de los dos caracteres, el número nueve (九, pinyin: jiu) también está vinculado a la figura de dragón (龙, pinyin: long), que tiene en total nueve hijos. En el *Clásico interior del Emperador Amarillo*<sup>144</sup> se indica que los números que existen entre el cielo y la tierra comienzan con el uno y terminan con el nueve (MU Baofeng, 2009: 116). Además, según el diccionario antiguo *Shuowen Jiezi* (2007)<sup>145</sup>, el número nueve implica el devenir más complejo, de manera que para los chinos el nueve es el número más grande y culminante. El francés Lévy-Bruhl señala en su famosa obra *Mentalidad primitiva* (2009), que en muchas culturas el número uno simboliza el inicio, el origen y la autoridad absoluta. El dos representa la oposición y el caos, por tanto, a estos números se les han dado significados mitológicos más allá del rango de los números debido al concepto cósmico que implican. Los números no son sino el misterio mismo. Por ende, para los hombres

---

<sup>144</sup> Título original: 《黄帝内经》, conocido también como *Clásico interior*, obra anónima de la dinastía Han. Es un libro maestro médico que se base en las teorías de *yin* y *yang* y los cinco elementos del taoísmo, y relaciona el cuerpo humano con la naturaleza, la psicología y la sociedad. Se trata de uno de los primeros clásicos de la medicina de China y uno de los cuatro clásicos de la medicina tradicional más importantes.

<sup>145</sup> Título original: 《说文解字》 (*Explicación de palabras*).

primitivos el número nueve significaba la mayor posibilidad dentro del rango conocido, y tal infinitud promovió un cambio cualitativo, en otros términos, el número nueve ya no solo representaba simplemente la grandeza en cantidad, sino que simbolizaba un poder misterioso y un significado sagrado incognoscible por la vida secular. Como afirma el mitólogo chino YE Shuxian en su obra *Números misteriosos en la antigua China*<sup>146</sup>, el nueve es el extremo de los números. Los primitivos dotan al número nueve con el mayor significado sagrado. Cualquier asunto relacionado con el nueve logrará una función sagrada (2011: 198).

Por tanto, para los antepasados el número nueve no solo marca lo más grande y supremo en su rango limitado de conocimiento, sino que también está dotado del sentido sagrado. En la mitología nórdica, el viaje de nueve días y nueve noches para llegar al palacio de Hel y los nueve pasos que retrocede Tor implican la muerte; los nueve días y nueve noches que Odín pasa colgado de Yggdrásil simbolizan la consagración y la transformación chamánica; asimismo, el anillo mágico Draupnir fabricado en nueve días no es sino la manifestación de lo sagrado, ya que fue traído desde Hel por Hérmod cuando fue a buscar a Bálder: Draupnir no pertenece a la muerte. En el taoísmo o en el budismo, los que aspiran a la inmortalidad o la divinidad tienen que pasar por varias pruebas o superar diversas dificultades que siempre están vinculada al nueve. Con el advenimiento de la era feudal, para mostrar que el poder imperial había sido otorgado por un dios, y que el emperador era la encarnación de los dioses en el mundo telúrico, estos se llamaron a sí mismos los hijos del emperador, y el número nueve se convirtió en un número sagrado exclusivo del emperador. Cuando los cortesanos reverenciaban al emperador en las audiciones debían arrodillarse y agacharse nueve veces para mostrar respeto; por añadidura, en la Ciudad Prohibida donde habitaba el emperador, el número de ventanas, puertas, escaleras y esculturas siempre está relacionado con el nueve o múltiplo de nueve.

---

<sup>146</sup> Título original: 《中国古代神秘数字》

#### **4.5 El tiempo mítico: el eterno retorno hacia el origen**

Al igual que el espacio, para los pueblos primitivos el tiempo tampoco es homogéneo. Los hombres viven en dos clases del tiempo: el tiempo concreto y el tiempo sagrado. El tiempo concreto es aquel en el que nos encontramos hoy, lineal e irreversible; sin embargo, el tiempo sagrado es circular y reversible. Los dos tipos de tiempo existen simultáneamente de distintas maneras formando juntos el concepto primitivo de tiempo. Cada criatura o individuo posee el momento de nacimiento y muerte, y los seres humanos primitivos que se encuentran en tiempo lineal siempre creen en la existencia del tiempo sagrado y continúan en una constante repetición. Por lo tanto, para ellos, el punto final de cada período de tiempo es también el punto de partida, de modo que el tiempo logra una reiteración cíclica e infinita en el universo. Después del punto final, la razón para volver al principio es precisamente porque el significado del principio no solo consiste en el sentido del «comienzo», sino que también marca la creación original de toda la vida y el universo, en otras palabras, volver al principio es una imitación del nacimiento del universo: la creación cosmogónica. De esta manera, los pueblos primitivos pueden participar en el tiempo sagrado a través de los rituales o ceremonias de imitaciones y repeticiones. Por lo tanto, en la mitología nórdica y china, el fin de la vida humana, las catástrofes e incluso la destrucción del universo no son sino una forma de transición para comenzar un nuevo nacimiento.

##### **4.5.1 La muerte en la mitología nórdica**

Como hemos afirmado anteriormente, en la cosmovisión nórdica, la vida humana no termina con la muerte. La guerra se considera un tema sumamente importante en la mitología nórdica. El mundo nórdico que nació desde el conflicto del hielo y fuego está acompañado desde el principio de confrontaciones entre gigantes y deidades, e incluso entre las mismas deidades. Y la consecuencia de estas confrontaciones es, sin duda, la guerra. En las figuras nórdicas el tema de guerra está siempre presente: el Dios Padre Odín también es el dios de la guerra; el dios del trueno, Tor, destaca por

su inusual fuerza y la capacidad de combatir; Tyr tiene más coraje de lo normal. Por lo tanto, el valor y el heroísmo son criterios decisivos de referencia en el universo nórdico. Como bien señala Edith Hamilton (2008), las deidades nórdicas tienen muy claro su destino de destrucción, mientras que insisten en luchar hasta el último momento con gran valor, convicción e intrepidez y este es el concepto vital que subyace a la mitología nórdica.

Por lo tanto, en el mundo nórdico, cuando un hombre muere, debe determinar su destino en el inframundo en función de cómo haya sido su muerte. Entre las diversas formas de muerte, la más elogiosa y de mayor recompensa es la de los guerreros que mueren heroicamente en la batalla.

Gladhome is high the fifth where golden shimm'ring  
Valholl is widely spread out;  
here Óthin chooses every day  
weapon-slain warriors (*Edda Mayor*, 1988: 55).

Thund roars loudly; sports Thjóthvitnir's  
fish in the foaming flood;  
the strong stream seems too stiff to wade  
for warriors to Valholl bent (*Edda Mayor*, 1988: 58).

En la mitología nórdica encontramos pocas descripciones sobre el inframundo de otros muertos, pero sí hay información sobre el palacio al que van los guerreros fallecidos en la batalla. En la *Edda Mayor*, uno de los palacios del dios supremo Odín es conocido como Valhalla, que estaba dedicado a entretener a estos guerreros que murieron valientemente en las batallas. En el palacio, a pesar de que estaban muertos, podían seguir viviendo disfrutando de banquetes o luchando contra los enemigos y, lo que es más importante, la vida renacida era de nivel más alto que la anterior, es decir, se logra un renacimiento sagrado a través de su muerte. En consecuencia, la muerte

física en el mundo terrenal es, en realidad, un camino hacia un renacimiento de un nivel superior de vida.

Del mismo modo hallamos en la *Edda Mayor* el estado de «vivir en la muerte» en los diálogos del joven Svípdag con su madre fallecida. Debido de la orden de su madrastra, el joven se vio obligado a viajar por la tierra de los gigantes en busca de una chica llamada Ménglod a quien nunca había conocido. Por lo tanto, Svípdag fue a la tumba de su madre y le despertó para pedir ayuda. La mujer, «despierta» del estado de muerte, le dio una serie de consejos a su hijo.

*(Svipdag said:)*

“Awake, Gróa, good woman, awake!

At the door of the dead I wake thee:

dost bear in mind how thou badest thy son

to thy grave-hill to go?

*(Gróa said:)*

What aileth now my only son,

what maketh heavy thy heart,

that thy mother thou callest under mould who lieth,

and hath left the world of the living? (*Edda Mayor*, 1988: 141).

En resumen, vemos que en el mundo mitológico nórdico la muerte no representa la desaparición o extinción, ya que los muertos aún son capaces de reflexionar y comunicarse como los vivos. Esta es sin duda la manifestación del concepto de «animismo» de E. B. Tylor. En su disquisición *Cultura primitiva* (1920) señala que el alma de cada criatura continúa existiendo después de la muerte del cuerpo físico, asimismo, tal existencia no tiene un sentido secular, sino que se trata de un nivel superior y sagrado, por lo que los vivos sienten respeto por los difuntos y creen que los muertos están conectados con los dioses, lo cual explica por qué existe el

fenómeno de adoración a los muertos en muchas culturas arcaicas. Por otro lado, la imaginación del mundo después de la muerte también refleja la visión expectante de los seres primitivos por la vida venidera. Y tal visión no solo neutraliza el límite entre la vida y la muerte, sino que también se convierte en un tema fundamental para el tiempo concreto y la vida terrenal.

A través de estos ejemplos también hallamos que la muerte juega un papel como puente o camino entre la vida y el renacimiento. Los hombres llegan al otro mundo, comienzan de nuevo o viven de otra manera tras la muerte. Como bien afirma Elíade:

La vida humana no se siente como una breve aparición en el Tiempo, entre dos nada; está precedida de una preexistencia y se prolonga a una posexistencia. Muy poco es lo que se sabe de estas dos etapas extra-terrestres de la vida humana, pero se sabe al menos que existen. Para el hombre religioso, la muerte no pone, por tanto, un término definitivo a la vida: la muerte no es sino otra modalidad de la existencia humana (1981a: 91).

#### **4.5.2 La muerte en la mitología china**

En la mitología china, la muerte tampoco puede detener la existencia de la vida. Al morir, los dioses u hombres mitológicos se transforman en otras criaturas o resucitan después de la muerte y continúan sobreviviendo de otra manera. A continuación tomamos como ejemplo los ejemplos de Yufu (鱼妇) y Xingtian (形天) en *El clásico de las montañas y los mares*.

Había una especie de pez llamada Fuxi, la mitad del cuerpo tenía forma de pez mientras que la otra mitad era una figura humana. Yufu ha sido transformado por el emperador Zhuanxu después de su muerte. El viento soplaba del norte, y en el cielo brotaban fuentes enormes. Una serpiente, llamada Yufu, se convirtió en ese momento en un pez. El emperador Zhuanxu que acababa de morir se aprovechó del momento de indecisión del pez-serpiente para transfigurarse en el cuerpo del pez y de tal forma resucitó (2015:



370).<sup>147</sup>

Había un hombre llamado Xingtian que aspiraba a obtener el poder supremo divino, de modo que provocó luchas y guerras contra el Emperador Amarillo. Sin embargo, al final fue decapitado por el Emperador Amarillo y su cabeza fue enterrada bajo una montaña llamada Changyang. No obstante, Xingtian seguía luchando descabezado tomando sus pechos como ojos, su ombligo como su boca, y sosteniendo en las manos un escudo y un hacha (2015: 253).<sup>148</sup>



Figura 14. Xingtian<sup>149</sup>

Esta metamorfosis implica otra forma de búsqueda de la vida. A través de estos dos personajes míticos ampliamente conocidos se percibe que para los pueblos primitivos, la muerte, en vez de ser un fin objetivo e inevitable, se trata de una transición causal entre la vida y la regeneración.

En los capítulos anteriores, cuando analizamos el mito del inframundo, hemos hablado de la búsqueda y el anhelo de los taoístas por la eternidad; los seis reinos del

---

<sup>147</sup> Texto original: 有鱼偏枯,名曰鱼妇。颞颥死即复苏。风道北来,天乃大水泉,蛇乃化为鱼,是为鱼妇。颞颥死即复苏。

<sup>148</sup> Texto original: 形天与帝至此争神,帝断其首,藏之常羊之山。乃以乳为目,以脐为口,操干戚以舞。

<sup>149</sup> MA Changyi. (2007). *Iconología del Clásico de las montañas y los mares. Vol. I*. Guilin: Editorial Normal de Guangxi: 755.

renacimiento y el concepto de reencarnación en el budismo. En realidad, en el sistema del confucianismo, que enfatiza las búsquedas terrenales y las normas morales, también hallamos creencias y tradiciones sobre la muerte. Las mujeres y hombres antiguos chinos creían que los muertos seguirían viviendo en otro mundo, por lo que la antigua China contaba con una especialmente rica cultura funeraria. Cuando moría algún miembro de la familia dejaban en su tumba, junto con el cadáver, la ropa del difunto, comida, e incluso libros, sus joyas favoritas, así como los utensilios que se solía utilizar. En la dinastía Shang, se conservó incluso la tradición funeraria de enterrar a los vivos con el muerto para que le sirvieran de compañía en el inframundo. La evidencia más famosa de la cultura funeraria es el mausoleo del primer emperador de la dinastía feudal de China: Qin Shihuang (秦始皇). Como muestra la imagen de los guerreros de terracota, descubiertos en 1974 en Xi'an (provincia Shanxi), son un conjunto de más de 8000 figuras de guerreros y caballos de terracota de tamaño real. Como primer emperador de la antigua China, Qin Shihuang soñaba con tener un ejército para seguir luchando contra sus enemigos después de su muerte y también para proteger la seguridad del mausoleo. Esto nos recuerda a las actividades de sacrificio en la sociedad vikinga.

La forma más común de inmolaciones en Escandinavia es el uso de animales domésticos y salvajes. Estos son vistos como un medio de comunicación con las divinidades, y cada animal suele estar relacionado con diferentes deidades. Por ejemplo, el ganado, los erdos y los jabalíes se sacrifican a Frey y Freya, mientras que las cabras se consagran a Thor (Langer, 2017: 9).

En la era vikinga, también existía el sacrificio humano que estaba asociado con los funerales, mientras que hoy en día no ya se sabe exactamente cómo se practicaba esta actividad. Según el relato de Adam de Bremen, se celebraban sacrificios en el templo de Uppsala cada nueve años y con nueve representantes de cada especie –incluyendo seres humanos– que eran colgados de un árbol situado junto al templo (Langer, 2017).

Sin embargo, obviamente subyace en la descripción de Adam de Bremen un juicio moral cristiano. Cáceres-Würsig (2018a) señala que con los descubrimientos arqueológicos de la región de Uppsala y pese a que aun no hay consenso a la hora de explicar el proceso o el contenido de estas ceremonias, lo que sí está testimoniado tanto en Saxo Gramático como en Adán de Bremen es la existencia de un templo donde se practicaban sacrificios en honor a los dioses, el llamado *disablót*.

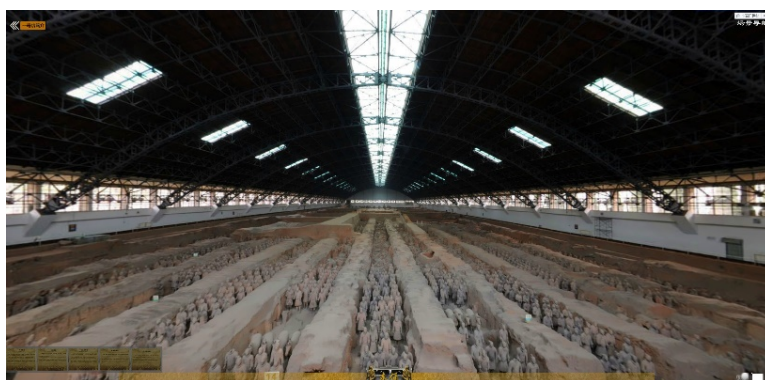


Figura 15. Guerreros y caballos de terracota de Qin Shihuang<sup>150</sup>

El confucianismo está orientado a regular la ética y restringir la conducta de los hombres, de modo que su interpretación de la muerte también está arraigada en la categoría terrenal profana. Para los confucianos después de la muerte, los hombres no solo continuaban sobreviviendo como los vivos, sino que también regresarían a donde estaban sus antepasados, lo que forma la tradición del «culto a los ancestros» de la antigua China. El gran poeta LI Bai (李白) afirma: «el vivo es un transeúnte y el muerto es un retornado» (XIAO Difei, 1983: 172).<sup>151</sup> El mitólogo moderno MA Changyi (马昌仪) señala que los pueblos chinos llamaban a la muerte un «retorno» y a los muertos un «retornado». De acuerdo con las diferentes religiones y creencias, el destino de los muertos es también diferente. Bajo la influencia del confucianismo, la etnia *han* y algunas otras creían que las almas de los difuntos regresarían al sitio

<sup>150</sup> Museo del Mausoleo de Qin Shihuang. Recuperado de: <http://39.98.66.177/Detail?dbID=4&dbName=QLIMAGE&sysID=21> Último acceso: 13/03/2021.

<sup>151</sup> Texto original: 生者为过客，死者为归人。

donde vivieron sus antepasados, junto con otros ancestros de la familia, protegerían a sus descendientes y asegurarían su prosperidad (1998: 197). Por ejemplo, en las «Canciones de guía» de la etnia *hani* (哈尼), se canta así:

Hum—

abuela canosa,

el sol brillante se ha puesto [...]

eres como un árbol seco,

que vuelve a los antepasados.

Hay tres caminos principales hacia atrás [...]

has de tomar el camino ancho en el medio,

el final del camino es la llamada Da'e,

allí están esperando nuestros antepasados de *hani* (MAO Youquan, 1999: 89-90).

En consecuencia, en la antigua China, la razón por la que se realizaban solemnes ceremonias fúnebres para enterrar al difunto, no solo consiste en el deseo de devolver su cuerpo a la tierra para que pueda volver al seno de la Madre Tierra, sino también en creer que volvería a reunirse con sus antepasados, protegería y bendeciría a las generaciones futuras. Por lo tanto, se colocaba en casa para el difunto el altar conmemorativo, se realizaban sacrificios y se consagraban regularmente a sus antepasados en los días importantes.

Hallamos que tanto en la mitología nórdica como en la china, las sociedades antiguas tenían poco temor a la muerte; por el contrario, ambos dotaban a la muerte de un sentido distintivo de «renacimiento».

Cada vez que la vida se halla amenazada y que les parece que el Cosmos está agotado y vacío, los fidjianos<sup>152</sup> sienten la necesidad de un retorno *in principium*; en otros

---

<sup>152</sup> Los habitantes de las islas Fidji. Nótese que los fidjianos, al igual que la mayoría de los pueblos de Oceanía, con excepción de Australia y la isla de Nueva Guinea, son etnias austronésicas originarias de

términos, esperan la regeneración de la vida cósmica, no de una reparación, sino de una recreación de esa vida (Elíade, 2001b: 53).

Tal punto de vista es digno de nuestro análisis. El mitólogo chino YE Shuxian, señala en su obra *La filosofía de la mitología china* (2004a) que la conexión y la transición entre la vida y la muerte se derivan de la observación de la naturaleza por parte de los pueblos primitivos. Concretamente están vinculadas al mito del sol. Cuando sale el sol, el mundo se envuelve en calor y luz, y cuando se pone el sol, el mundo se sumerge en la oscuridad y el frío. Este proceso está en consonancia con el proceso desde el nacimiento hasta la muerte, y también explica por qué el inframundo siempre se encuentra en un entorno oscuro, frío y aterrador. Sin embargo, al día siguiente, el sol saldrá y se pondrá de nuevo repitiendo tal proceso indefinidamente. Del mismo modo, después de que termine el invierno glacial, volverá la primavera y toda la vegetación volverá a crecer después de marchitarse. Estos fenómenos naturales hacían que los hombres primitivos sintieran que la muerte era sólo una breve transición desde la vida hacia el renacimiento. En su célebre ensayo *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo* (2003), C. G. Jung explica este modelo ideológico desde un punto de vista psicológico. Para dotar de significado a estos fenómenos naturales inexplicables, los pueblos primitivos requerían satisfacer una necesidad psicológica primigenia más que una explicación científica u objetiva, es decir, necesitaban asimilar sus sentimientos físicos y experiencias externas en un evento psicológico interno. Por tanto, no bastaba con observar meramente el amanecer y el atardecer, ellos asimilaban el movimiento de los cuerpos celestes al destino de los dioses o héroes. Asimismo, el antropólogo y etnólogo alemán Julius Ernst Lips también señala:

This conception is closely related to the belief that the sun is born while rising in the

---

Taiwan, y antes de China continental. Aun siendo un grupo distinto del de los *han*, no se pueden excluir contactos en alguna época remota. De hecho, no está bien identificada la patria originaria de los austronésicos, algunos hablan de la provincia de Yunnan, pero también se especula con regiones del noreste de China, como la península de Shandong.

morning and dies in the evening. Because there were no living beings on earth prior to the sun he was the first to be born and the first to die (1949: 327).

Los primitivos creían que estos movimientos cíclicos de la naturaleza están estrechamente relacionados con el destino humano. De hecho, la razón de tal conexión consiste en que para los hombres primitivos todas las vidas se encuentran en un mismo nivel, no hay una estructura jerárquica entre las distintas formas de vida. Es decir, los seres humanos nunca están en una posición privilegiada superior y única, como hemos mencionado anteriormente, el universo primitivo es el mundo de «la unificación de la naturaleza y hombre» (天人合一, pinyin: tian ren he yi). Los hombres primitivos, junto con la fauna, la flora, así como los cuerpos celestes conforman, a través de distintas formas de vida, el universo en un conjunto realizando una «solidarity of life» (Cassirer, 1944: 109). En consecuencia, esta integración de la vida determina la igualdad y la libre transformación entre vida, muerte y regeneración sustituyendo el desarrollo lineal del pasado, presente y futuro en un juego cíclico e infinito.

The feeling of the indestructible unity of life is so strong and unshakable as to deny and to defy the fact of death. In primitive thought death is never regarded as a natural phenomenon that obeys general laws. Its occurrence is not necessary but accidental. It always depends upon individual and fortuitous causes. It is the work of witchcraft or magic or some other personal inimical influence (Cassirer, 1944: 111).

En resumen, los pueblos primitivos estaban convencidos de que su vida se situaba a la misma altura que la de otras criaturas. Este concepto de «indiferencia de vida» les permitió creer que la muerte nunca era punto final o extinción de la vida, sino que podían pasar naturalmente desde la muerte al renacimiento o a la transformación en otras criaturas. Así, los guerreros nórdicos que mueren valientemente, el Xingtian descabezado o la tradición del culto a los ancestros reflejan la ideología de vivir en la

muerte y la transmutación de la vida y la muerte.

#### **4.5.3 La muerte simbólica: *regressus ad originem***

La estructura cíclica de vida-muerte-resurrección se manifiesta en las vidas individuales a nivel objetivo y físico, no falta en ambos casos la muerte simbólica, que marca un nuevo comienzo, y este comienzo no es más que un símbolo de volver al origen, volver al principio y volver a la creación. A continuación, se presenta la muerte como forma para regresar hacia el origen, que cumple la repetición del acto por excelencia: la creación del universo; también hablaremos de la significación de esta muerte simbólica en la cultura chamánica de la antigua China.

##### **4.5.3.1 Volver al principio a través de la repetición de la cosmogonía**

Cuando Odín se colgó en el árbol cósmico durante nueve días y nueve noches, esta «muerte simbólica» ya significa el fin de la vida anterior y el renacimiento de una nueva vida. Sin embargo, ha de tenerse en cuenta que tal renacimiento no se basa en la vida anterior o en la transformación, sino que necesita un abandono definitivo para volver al estado más primitivo: el origen. Solo así se podrá renacer y se logrará una vida de nivel superior que la anterior. A través de este tipo de muerte, Odín consigue dominar el lenguaje las runas: de manera similar, ha adquirido la sabiduría hermética a costa de un ojo. «Al herirse a sí mismo con la lanza, al abstenerse de agua y alimentos, el dios sufre la muerte ritual y adquiere la sabiduría secreta de tipo iniciático» (Eliade, 1999b: 194). Por tanto, el sacrificio del ojo, como la muerte simbólica, también manifiesta la desaparición de la vida profana, y la creación de un dios sagrado que es capaz de comprender el misterio más complicado del universo. Con el *regressus ad originem* a través de la muerte se podrá participar en lo sagrado y realizar el renacimiento de forma espiral. No debemos olvidar que el nacimiento y la formación del universo provienen de la muerte y el sacrificio de los gigantes. Por eso, según Eliade, «la vida no puede repararse, sino tan sólo recrearse por la repetición

simbólica de la cosmogonía, pues la cosmogonía es el modelo ejemplar de toda creación» (1981a: 51-52). Por lo tanto, este tipo de regreso al principio no es más que una imitación del nacimiento del universo.

El «comienzo» absoluto es la Creación del Mundo. No se trata, ciertamente, de una simple curiosidad teórica. No basta conocer el «origen», hay que reintegrar el momento de la creación de tal o cual cosa. Ahora bien: esto se traduce en un «retorno hacia atrás», hasta la recuperación del Tiempo original, fuerte, sagrado (Elíade, 1991: 20).

En otros términos, para los primitivos, la cosmogonía no es solo una explicación del nacimiento del universo, sino también un modelo ejemplar, donde tienen que buscar y reencontrar todo los principios y paradigmas de las conductas humanas. A través de la imitación de la creación del universo es posible reactualizar y revivir los acontecimientos míticos. Volver a lo que *in illo tempore* simboliza, sin duda, el retorno al estado inicial absoluto del universo, al tiempo primordial. De esta manera se puede participar en lo real y lo sagrado.

Tal idea la confirmamos también en otros fenómenos culturales. Por ejemplo, en muchas religiones arcaicas se considera el agua como símbolo de vida con una función purificadora. La inmersión en el agua simboliza el regreso al estado preformal y el renacimiento nuevo. Además, el año nuevo implica también el retorno hacia atrás. Un «año» no solo es un intervalo del tiempo, sino que también marca un abandono del tiempo pasado y un regreso al origen. Tal muerte y renacimiento simbólico eran de gran importancia para los antepasados. Por un lado, la muerte iniciática representa el olvido de los crímenes y las guerras del tiempo pasado; por otro lado, al igual que la creación del universo, este renacimiento simboliza un inicio completamente nuevo. Por ejemplo, en China, antes de la llegada del año nuevo, todo el mundo tiene que llevar a cabo una actividad conocida como *chuchen* (除尘, literalmente «barrer el polvo», significa la limpieza de casa) que es una de las tradiciones más importantes de la festividad del Año Nuevo chino. Según la obra integrada de los pesamientos de la



dinastía Qin *Lüshi Chunqiu* (2002, edición consultada), la costumbre de barrer el polvo antes del Año Nuevo es una tradición que empezó en la era de Yao y Shun. Debido a la homofonía de la palabra «polvo» (尘, pinyin: chen) y «viejo» (陈, pinyin: chen), barrer el polvo tiene el significado de «quitar todo lo viejo y empezar a partir desde un nuevo comienzo. » Como bien resume Eliade:

[...]el «Año», asistiendo no sólo al cese efectivo de cierto intervalo temporal, sino también a la abolición del año pasado y del tiempo transcurrido. Tal es, por lo demás, el sentido de las purificaciones rituales; una combustión, una anulación de los pecados y de las faltas del individuo y de la comunidad en su conjunto, y no una simple «purificación». La regeneración es, como lo indica su nombre, un nuevo nacimiento. Los ejemplos citados en el capítulo precedente y sobre todo los que ahora vamos a analizar, muestran claramente que esta expulsión anual de los pecados, enfermedades y demonios es en realidad una tentativa de restauración, aunque sea momentánea, del tiempo mítico y primordial, del tiempo «puro», el del «instante» de la Creación. Todo Año Nuevo es volver a tomar el tiempo en su comienzo, es decir, una repetición de la cosmogonía (2001b: 36).

El final del año viejo es una muerte simbólica, y para obtener una vida nueva es necesario abolir el tiempo anterior y volver al principio para recuperar lo sucedido *in illo tempore*, así como empezar *ab origine* repitiendo el nacimiento del universo: la cosmogonía. Los hombres aspiran a obtener el renacimiento al participar en lo sagrado a través de la repetición anual de la cosmogonía, es decir, la creación del universo, como bien afirma Eliade:

Esta reactualización ritual del *illud tempus* de la primera epifanía de una realidad está en la base de todos los calendarios sagrados: la festividad no es la «conmemoración» de un acontecimiento mítico (y, por tanto, religioso), sino su *reactualización* (1981a: 50).

Otro ejemplo que vale la pena mencionar es la entronización de los antiguos emperadores chinos, que también está imbuida de la muerte simbólica y el renacimiento cosmogónico. En la antigua China, cuando se acababa de establecer una nueva dinastía, lo primero que tenía que hacer el nuevo emperador era llevar a cabo una serie de enmiendas y modificaciones del sistema político y de las regulaciones culturales y sociales, entre las cuales, una de las tareas más significativas era cambiar la forma de la cronología creando un título determinado de su reinado (年号, pinyin: nian hao). Todos los emperadores establecieron su año de entronización como el primer año, es decir, el año inicial. Por lo tanto, antes de que se introdujera el concepto de Era común o Era cristiana en China, la cronología empezaba de nuevo con cada reinado, por ejemplo, el primer año de Wanli (万历) de la dinastía Ming, o el segundo año de Kangxi (康熙) de la dinastía Qing, etc. Tal fenómeno sugiere el anhelo de regresar al principio de los emperadores a través de la imposición de su año de entronización como «tiempo inicial», considerando su dinastía como un universo completamente nuevo y dándose a sí mismos el significado sagrado de «creador», que demuestra su papel divino y la búsqueda del poder supremo.

#### **4.5.2.2 El chamanismo en China**

Como hemos señalado, para los hombres primitivos la fuerte nostalgia de volver al principio es una repetición e imitación del nacimiento del universo. A través de este ritual no solo se aspira a un nuevo comienzo, sino que también revela el esfuerzo por participar en lo sagrado y obtener una vida superior. Sin embargo, no todas las personas son capaces de realizar este deseo, solo aquellas que nacen con distinción, es decir, «las elegidas» que tienen el privilegio de participar en lo sagrado e incluso de convertirse en mensajeros de comunicación entre los dioses y los seres humanos. En la creencia arcaica chamánica, los chamanes son exactamente «los elegidos» a los que nos referimos, y ellos también denotan la muerte iniciática y el renacimiento sagrado. El chamanismo se originó en la era prehistórica y se expandió principalmente en el norte de Asia, desde el noreste de China, Mongolia, Asia central y Siberia, hasta el norte de Europa, América Septentrional y otras regiones. Antes de la introducción de las religiones extranjeras, el chamanismo prácticamente monopolizaba los altares de

los grupos étnicos de la zona noreste norte de la antigua China. El término chamán (萨满, pinyin: sa man) apareció por primera vez en el documento histórico de la dinastía Song *Compilación de las tres dinastías*<sup>153</sup>, donde indica que se refiere a los magos o brujos de acuerdo con el idioma jurchen<sup>154</sup>. Hoy en día los lingüistas suponen que el significado original del término chamán es «saber, conocer». En la antigüedad, los seres primitivos asociaban los objetos desconocidos y los fenómenos naturales impredecibles con la vida humana misma y los admiraban y rezaban, formando así la cultura chamánica primitiva.

La composición del chamanismo chino es extremadamente compleja, incluida la creencia de las divinidades tradicionales, de los tótems de animales así como del culto a los ancestros. El chamanismo juega un papel esencial en las funciones religiosas, médicas, sociales, políticas e incluso militares entre los diversos grupos étnicos del noreste de la antigua China. «Los hombres que podrán convertirse en chamanes suelen ser los que nacen con secundinas, los alienados o con enfermedades mentales, así como los que llevan enfermedades incurables durante mucho tiempo» (WANG Jianing, 2017: 16). Los hombres creían que con ser «seleccionado» de esta forma se podía obtener el privilegio de comunicarse con los dioses. En tal proceso había que pasar por una muerte simbólica: el abandono del cuerpo físico terrenal para recibir un nuevo renacimiento de sí mismo, solo así podrá transfigurarse en un chamán. El ritual típico del noreste *Tiaoshen* (跳神, significa «danza de los dioses») sirve de ejemplo de este significado del chamanismo.

La danza chamánica de los dioses era originalmente una ceremonia de sacrificio en el noreste de China en la antigüedad; las formas o los detalles de la danza varían entre distintas etnias o tribus, mientras que los procedimientos básicos son exactamente los mismos, a saber:

---

<sup>153</sup> Título original: 《三朝北盟会编》

<sup>154</sup> El *Jurchen* o *Yurchen* (女真, pinyin: nǚ zhēn), fue el pueblo asiático de idioma tungús que habitó en el noreste de China, y pasó a ser conocidos a partir del siglo XVII por el nombre de manchúes. Hoy en día se refiere a la minoría étnica *man* (满族) de las 56 etnias de China.

- *Qingshen* (请神)—invitación del dios: sacrificar al dios con ofrendas.
- *Jiangshen* (降神)—descenso del dios: llamar al dios con tambores o cantos.
- *Lingshen* (领神)—llegada del dios: el dios penetra en el cuerpo del chamán y éste, poseído por el divino, habla o actúa por orden del dios.
- *Songshen* (送神)—despedida del dios: el dios sale del cuerpo del chamán.

A través de invitar al dios con los sacrificios y ofrendas, el dios desciende desde el cielo y la propia alma del chamán sale de su cuerpo, luego el dios penetra en el chamán y da órdenes mediante el cuerpo del chamán, finalmente se acaba el ritual y el dios sale de su cuerpo. Esta es la forma de la estructura básica de la danza de los dioses *Tiaoshen* (YANG Manliang, 2015: 29).

Los chamanes poseen varias funciones como curar enfermedades, orar por bendición, adivinación y exorcismo, etc. En el noreste de China, la función más común y conocida del chamán es la curación de las enfermedades. Según los etnólogos japoneses ASAKAWA Shiro y NAGATA Zhenxin (1999), la danza generalmente se realiza al atardecer en la casa del paciente. El chamán primero realizan una ofrenda a los dioses de comida y vino; luego, con los ojos entreabiertos, comienza a golpear un tambor; lo golpea tres veces y pasa gradualmente a un estado de trance a través de mantras y oraciones. Al mismo tiempo se aceleran los movimientos de la danza pronunciando el nombre del dios poseído con expresión facial dolorosa; después se empieza a hablar en un idioma desconocido y a golpear fuertemente el tambor invocando de nuevo el nombre del dios y preguntándole por la causa de la enfermedad y las soluciones. Después de que todo esto termine, el chamán se calmará gradualmente y se despedirá del dios.



Figura 16. La danza de los dioses de un chamán chino<sup>155</sup>

Por tanto, la danza de los dioses, proceso que va acompañado de la adoración de los dioses y del dolor físico, es la forma mediante la cual el chamán abandona su identidad secular y se regenera participando en lo sagrado. «El abandono del cuerpo por parte del alma durante el éxtasis equivale a una muerte temporal. Por lo tanto, el chamán es el hombre que puede morir y luego regresar a la vida muchas veces» (Elíade, 2017: 98). Solo así el chamán puede llevar a cabo la transformación de sí mismo y convertirse en mensajero de comunicación entre los hombres y los dioses. Debido a esto, la creencia del chamanismo cuenta con una fuerte vitalidad en la zona nororiental de China. Hasta el día de hoy, en las zonas rurales todavía hay personas que se dedican a esta actividad; además, cabe señalar que en las manifestaciones modernas artísticas también se halla el influjo del chamanismo, por ejemplo, los bailes típicos folclóricos de noreste como *Errenzhuan* (二人转) y *Yangge* (秧歌), tienen como prototipos la danza de los dioses del chamanismo.

En la tradición germánica, también hallamos la cultura chamánica, que se manifiesta a través del culto de la figura del herrero. Cabe reconocer que el herrero está siempre vinculado al concepto del fuego y del metal. Para los primitivos, el fuego es uno de los elementos materiales con mayor carga mágica, ya que representa el calor y una vitalidad dinámica, pero al mismo tiempo también simboliza una capacidad

---

<sup>155</sup> Recuperado de: <http://www.minzushi.org/oriental-mysticism/24906.html> Último acceso: 10/03/2021.

destruictiva, todo lo cual hace que el fuego se considere algo mágico al tiempo que difícil de dominar. Asimismo, el metal también se considera sagrado y misterioso o enterrado bajo tierra, e incluso en muchas culturas primitivas, se cree que el metal proviene del cuerpo de los dioses o los gigantes. De modo que los herreros, por su excelente dominio del fuego y la capacidad de cambiar las formas del metal, han sido considerado como seres sobrenaturales que poseen la magia y la fuerza divina, por tanto, el herrero, en vez de ser simplemente una profesión artesana de forja, es también un trabajo divino, respetable y de carácter religioso. Tanto en la cultura nórdica como en algunas asiáticas, existe la veneración del herrero. En su ensayo *El Señor del fuego. Mitos y símbolos del herrero germánico* (2004), Helena Cortés señala que en Siberia y Asia Central, al igual que los chamanes, los herreros también son magos sagrados, como afirma un dicho «herreros y chamanes provienen del mismo nido» (2004: 19). En consecuencia, los herreros no solo son artesanos, sino que también chamanes, hacedores de lluvia o de viento y profetas.

De hecho, en los mitos nórdicos, el trabajo de la forja de metal está a cargo de los enanos. El cabello de Sif, el anillo y la lanza de Odín, el martillo de Tor, las joyas de Freya, el barco de Frey, así como la atadura mágica para controlar el lobo Fénrir, todos han sido fabricados por los enanos. Por tanto, los enanos son criaturas inteligentes, creadoras, ambiciosas y hábiles. A pesar de que no son dioses, son inmortales y de fuerza sobrenatural.

Además, el metal y el herrero están estrechamente relacionados con la mitología nórdica. En los mitos nórdicos, casi todas las armas son mágicas y poseen una fuerza sobrenatural, por ejemplo, según «Los Dichos de Fáfnir», el guante de hierro de Tor, Járngreipr, necesario para levantar su martillo ardiente Mióllnir; los zapatos de Vídar también son de metal. Asimismo, el anillo de oro y la lanza de Odín también son armas de magia poderosa; en la Saga Völsunga, el héroe Sigfrido mató al dragón Fáfnir con la espada mágica Gram (*Edda Mayor*, 1988: 228). Y otro aspecto que no se puede ignorar es que el metal está indisolublemente ligado a la guerra, tema

significativo de la mitología nórdica. Según Helena Cortés, el término «Berseker», los guerreros de Odín, procede de la palabra nórdica «jarn», que también significa hierro (2004: 27). Por lo tanto, los que poseen el metal son los dioses y los luchadores poderosos a la vez que divinos. Al igual que en la mitología china, los «herrerros nórdicos» son los «elegidos», que poseen la capacidad mágica chamánica. A través del dominio de los objetos metales, rompen con sus identidades mundanas y son capaces de ascender a un estado en el que pueden comunicarse con los divinos. Su conexión divina les proporciona la magia o fuerza sobrenatural que no tienen los hombres comunes.

#### **4.5.4 Fin y Principio: el Ragnarök y el Dao**

En la mitología nórdica, el concepto del tiempo circular no solo está incorporado en la vida de los individuos, sino que también impregna todo el universo nórdico. Ragnarök, como una de las características más destacadas de la mitología nórdica, nunca ha sido un resultado accidental o una mera victoria de cierto grupo, sino un final inevitable e inmutable de la filosofía nórdica. El universo entero logra el «renacimiento» a través de una destrucción simbólica: el Ragnarök. Por tanto, en este subcapítulo hablaremos de esta regeneración cósmica y de un dios nórdico significativo: Bálder, mientras que en el siguiente subcapítulo trataremos del Dao.

##### **4.5.4.1 Ragnarök: la regeneración cósmica**

El mundo nórdico experimenta un proceso de vida a muerte y de vida a resurrección, que es lo que conocemos con Ragnarök, o Ragnarøkkr. «Ragna» se refiere a «los dioses», y «roekr» significa «oscuridad», de modo que el Ragnarök denota «el crepúsculo de los dioses» (Niedner, 1997: 237). El mitólogo brasileño Johnni Langer lo explica de la siguiente manera:

The term Ragnarök means «end of the destinations of the supreme powers» and refers to a series of events that culminated in the death of the most important Norse gods and the destruction of part of the universe, after which some deities and humans survive in a new

and renewed cosmic order (2018a: 4).

Los dioses nórdicos no son inmortales, a pesar de que mantienen la juventud gracias a las manzanas de la inmortalidad de la diosa Idun, y no pueden garantizar la eternidad de la vida. Y el mundo nórdico, que se enfrentaba siempre a fuerzas opuestas, finalmente llega a su fin en una guerra universal.

Lo primero habrá un invierno, el llamado Gran Invierno; soplarán entonces desde todos los confines tormentas de nieve, hay frío muy grande y constantes vientos, y dejará de alumbrar el sol. Su duración será de tres inviernos seguidos sin verano por medio. Pero antes habrá otros tres inviernos de grandes luchas por todo el mundo: se matan entonces los hermanos unos a otros llevados de la codicia, y nadie se detiene ante su padre o su hijo, al cual asesina y se alza contra su propia sangre (Stúrluson, 1984: 90).

La anormalidad de los fenómenos naturales y el colapso del orden social son sin duda el preludio de la llegada del apocalipsis. Sin embargo, los dioses aun no estaban preparados cuando realmente llegó este día. «Todos los dioses estarán dormidos, excepto Heimdall, el que siempre lo ve todo. Heimdall será el castigo del principio y del fin, pero no podrá hacer nada para impedirlo» (Gaiman, 2017: 247). Aunque el dios de Arco Iris, hijo de nueve madres, Heimdal tocó el antiguo cuerno Gjallarhorn para alertar a los dioses, y Odín también se apresuró a pedir ayuda a Mímir, el más sabio del mundo, una batalla feroz sin precedentes ya era inevitable para el universo nórdico. Se trata de una guerra tan inmensa que involucra a casi todas las criaturas: dioses, humanos, enanos, elfos, gigantes, monstruos e incluso la flora como Yggdrásil no se libra. Pese a la escueta descripción de este momento en «Völuspá», es posible inferir la magnitud épica y trágica de la guerra:

Trembles the towering tree Yggdrasil,  
its leaves sough loudly: unleashed is the etin.



What ails the Æsir and what the alfs?  
In uproar all etins— are the Æsir met.  
At the gates of their grots the wise dwarfs groan  
in their fell fastnesses: wit ye further, or how?

Garm bays loudly before Gnipa cave,  
breaks his fetters and freely runs.  
The fates I fathom, yet farther I see:  
of the mighty gods the engulfing doom.

Fares Hrym from the east, holding his shield;  
the Mithgarth-Worm in mighty rage  
scatters the waves; screams the eagle,  
his nib tears the dead; Naglfar loosens.

Sails a ship from the east with shades from Hel;  
o'er the ocean stream steers it Loki;  
in the wake of the Wolf rush witless hordes  
who with baleful Byleist's brother do fare.

Comes Surt from the South with the singer-of-twigs,  
the war god's sword like a sun doth shine;  
[...] (*Edda Mayor*, 1988: 10).

Los gigantes, viejos rivales de los dioses, llegaron violentamente con sus descendientes; y el dios maligno Loki que se liberó desde el encarcelamiento, junto con sus hijos: Hel, el lobo Fénrir y la serpiente de Mídgard participaron en la guerra y atacaron ferozmente a los dioses. Odín dio un paso adelante para luchar contra Fénrir,

sin embargo, fue asesinado por el lobo; mientras que la diosa de la fertilidad, Freya, perdió su vida en la lucha contra el gigante de fuego Surt. El valiente Tor luchó contra la serpiente y la mató con una espada, pero es salpicado por el veneno de la serpiente, después de retroceder nueve pasos cayó al suelo y murió. No obstante, el dios del silencio, Vídar, hijo de Odín, se abalanzó con arrojo hacia el lobo para vengar a su padre.

Strides forth Víthar, Valfather's son,  
the fearless fighter, Fénrir to slay;  
to the heart he hews the Hvethrung's son;  
avenged is then Víthar's father (*Edda Mayor*, 1988: 11).

El dios de la guerra Tyr mató al perro vicioso Garm, y los nobles guerreros de Odín seguían luchando contra las tropas de Loki. Nadie sabía cuánto duraría la batalla hasta que el sol desapareció, la tierra se hundió en el mar y el inmenso fuego de Surt devoraba impetuosamente el mundo agotado.

[...] gusheth forth steam and gutting fire,  
to very heaven soar the hurtling flames (*Edda Mayor*, 1988: 11).

Sin embargo, el mundo nórdico no desaparece por completo y, tras la batalla devastadora, el viejo mundo queda destruido por el fuego, mientras que un mundo completamente nuevo resucita sobre las ruinas.

I see green again with growing things  
the earth arise from out of the sea;  
fell torrents flow, overflies them the eagles,  
on hoar highlands which hunts for fish (*Edda Mayor*, 1988: 12).

En el nuevo mundo, aunque el Dios Padre Odín ya no estaba presente, el idioma de las runas sigue existiendo. Tras la guerra, el mundo se encuentra en un estado desolado, sin embargo, Bálder, que también había muerto, regresa del inframundo a Ásgard y trae de nuevo la luz y el calor al mundo nuevo; asimismo, se reconcilia con su hermano Hod, que representa la oscuridad, de modo que la paz reaparece en el universo. Además, la hija de la diosa del sol Alfródul continuará el trabajo de su madre, y los dos valientes hijos de Tor, Modi y Magni, heredarán el martillo mágico de su padre. Lif y Lifrásir, una pareja humana que sobrevivió gracias a la ayuda de Mímir, también salieron del bosque donde se escondían y continuarán reproduciéndose (*Edda Mayor*, 1988: 50-51).

De esta manera, el mundo de la mitología nórdica completa una experiencia de transición entre la vida, la muerte y el renacimiento. Sin embargo, ha de tenerse en cuenta que la «muerte» del mundo viejo no se basa en la victoria o la derrota de una de las partes, sino que el enfrentamiento continuo y el consumo mutuo de las fuerzas abocan a todas las partes a su fin. Esto nos recuerda la primera guerra universal entre las dos familias divinas cuando el mundo acabó de establecerse, y el resultado final fue una reconciliación entre los Ases y los Vanes. Esta vez, las dos partes también alcanzan una cierta «reconciliación» a través de la lucha desesperada, es decir, terminan juntos y empiezan de nuevo juntos.

A medida que el ciclo cósmico se ampliaba, la idea de la perfección de los comienzos tendía a implicar esta idea complementaria: para que algo verdaderamente nuevo pueda comenzar es preciso que los restos y las ruinas del viejo ciclo estén completamente destruidos. Dicho de otro modo: si se desea obtener un comienzo absoluto, el fin de un Mundo debe ser radical. La escatología no es más que la prefiguración de una cosmogonía del porvenir (Elíade, 1991: 27).

Es necesario precisar que el destino del universo nórdico no se cambia por la voluntad de algún determinado dios, sino que, de manera invisible, hay una fuerza suprema que

promueve la gestación, el estallido del conflicto, el fin de la guerra y el reinicio del universo. Hemos señalado anteriormente que la guerra es un elemento indispensable en la mitología nórdica, y el coraje es también el valor más elevado por el que se puede medir a un hombre nórdico; no obstante, el destino del universo nórdico no está determinado por el objetivo final una guerra que implica la victoria y la derrota de las partes. Cada batalla acaba en una forma de «reconciliación», después de experimentar la muerte iniciática, llegará un nuevo comienzo. Por lo tanto, la muerte y la destrucción no son sino una transición que dirige hacia una nueva vida. Para realizar la regeneración cósmica, el mundo viejo debe morir, es decir, todo tiene que acabar. La autoaniquilación es el medio inevitable para lograr el renacimiento (Campbell, 1972). Los dioses nórdicos también siguen este patrón cósmico, y esta fuerza decisiva interna, suprema y eterna es, según el estudio de Paxi Lanceros, la ley del destino. «Para los germanos, el destino es la fuerza que anima todo lo real en sus diferentes manifestaciones. Es la ley—inquebrantable—que domina el cosmos en conjunto y en detalle, la ley que implica a dioses y hombres en un proceso único» (Lanceros, 2001: 119-120).

Por lo tanto, el Ragnarök no solo representa el apocalipsis de los dioses, sino que también es una manifestación externa de la ley del destino del mundo nórdico. Esta ley se impone sobre toda clase de criatura, maneja el desarrollo del universo. Es el Dao del universo nórdico. «El Dao es, por consiguiente, una totalidad primordial, viva y creadora, pero sin forma y sin nombre» (Elíade, 1999b: 37). Por tanto, igual que el Dao, la ley del destino también es el principio del orden inmanente al universo entero nórdico. En resumen, los dioses nórdicos no deciden el destino, sino que lo obedecen. Tal cosmovisión también la podemos confirmar en la figura del dios de luz: Bálder.

#### **4.5.4.2 Bálder: dios ausente y destinado a la muerte**

En la mitología nórdica, Bálder es, ante todo, un dios que representa la luz. Es él quien trae la luz y el calor al mundo nórdico, por tanto, Bálder es querido y respetado

por todos; además, es recto y amable, como hijo del dios supremo Odín y la diosa del amor, Frig, simboliza también la bondad y la pureza. «Habita en la morada celeste llamada Breidablik (el vasto esplendor), donde no puede entrar nada sucio» (Niedner, 1997: 111).

En los estudios de la mitología nórdica, Bálder es siempre considerado como el prelude del fin del universo nórdico: el Ragnarök. Cuando Bálder estaba preocupado por sus inquietantes pesadillas, su padre Odín se disfrazó como hijo de Váltam con el nombre de Végtam, y acudió al inframundo para preguntarle a la adivina sobre el secreto de las pesadillas. La adivina le predijo que Bálder estaba a punto de ser asesinado por su hermano Hod, y le reveló que esto era el prelude del crepúsculo de los dioses. En «Los Sueños de Bálder», leemos:

Homeward hie thee, happy in mind:  
no chanted spells will charm me up  
until Loki is loose from his bonds  
and the day will come of the doom of the gods (*Edda Mayor*, 1988: 119).

Los hechos también confirmaron la profecía de la bruja. Como sabemos, Frig, la madre de Bálder, estaba tan preocupada por la seguridad de su hijo que rezó a todas las criaturas para que juraran que no dañarían a Bálder, y así lo hicieron todas. Lo único que olvidó fue un muérdago por su debilidad y poca importancia. Entonces el dios malvado Loki tomó este muérdago y se lo dio al hermano de Bálder, Hod, que es un dios ciego. Un día, todos los dioses, rodearon a Bálder tirándole varias armas, pero no podían lastimarlo, porque habían jurado que no le perjudicarían. Engañado por un truco de Loki, Hod también participó en el juego. «Hod cogió el tallo de muérdago y se lo arrojó a Bálder guiado por Loki. Aquel disparo atravesó a Bálder, que cayó muerto al suelo, y ésta es la mayor desgracia que ha sucedido entre los dioses y los hombres» (Stúrluson, 1984: 85).

La muerte de Bálder entristeció mucho a todo el mundo divino. Odín había planeado

ir a Hel para encontrar y salvar a su hijo, mientras que Loki, una vez más, usó un truco y se negó a aceptar la condición impuesta por la diosa de la muerte (todas las criaturas tenían que llorar por Bálder) dejando que Bálder perdiera por completo la posibilidad de resurrección por lo que se quedó muerto en el inframundo.

Sabemos que, a pesar de que Loki fue encarcelado después de la muerte de Bálder, los dioses nórdicos se enfrentarían inevitablemente a su fin y el mundo nórdico se acercaría a la derrota. La muerte de Bálder es el inicio del fin. La muerte de Bálder no es solo el comienzo del apocalipsis nórdico, sino también una manifestación interna del destino del mundo nórdico. Según Lanceros (2001), Bálder es un dios ausente en su mundo, ya que la pureza, paz y armonía que representa son imposibles de lograr en el mundo nórdico lleno de conflictos y resistencias armadas.

Su mundo no es de este reino: en un universo regido por la violencia de la guerra continua, guiado por la implacable lógica del conflicto sin mediación, los juicios y decisiones del dios pacífico no pueden realizar: en el sistema simbólico de los antiguos nórdicos Bálder es un dios necesario y prominente, pero necesario y prominente en cuanto «dios ausente» y a la vez, dios del porvenir (Lanceros, 2001: 74).

Por lo tanto, Bálder es un dios que no pertenece al mundo viejo y debe morir. Hay un detalle interesante sobre la forma en que muere Bálder que merece mayor atención. Bálder muere a causa de la herida de un muérdago, una planta débil, tierna y bella que no es en realidad un arma para matar. De la misma manera, el noble Bálder, tras la muerte, no puede entrar en Valhalla, sino que debe permanecer en el oscuro inframundo, porque no murió en la guerra. De hecho, murió por el ataque de un «arma». Este argumento tan contradictorio confirma aún más que el Bálder inocente, puro y bondadoso tuvo que dejar el mundo a través de su muerte. Y esto también explica por qué no resucitó en el mundo antiguo, sino que con el renacimiento del nuevo mundo, Bálder regresó desde el inframundo. Como afirma Rosa María Sierra del Molino:

La muerte de Baldr es necesaria, pues tiene que resucitar junto con Hödr después de Ragnarök para presidir el nuevo mundo regenerado. En el universo escandinavo antiguo este mito ilustra la impotencia de los dioses frente al Destino; de hecho, Odín conoce el desenlace final de su hijo Baldr y nada puede hacer para remediar esta fatalidad (2012: 124).

En consecuencia, hallamos que la muerte de Bálder es la manifestación primaria e interna del destino nórdico, mientras que el crepúsculo de los dioses es la demostración última y externa. El destino de Bálder y el del mundo nórdico son el mismo, ya que los dos son esencialmente un mismo conjunto, un conjunto que pertenece a una ley suprema del universo: el destino. En muchos mitos primitivos, los dioses que representan un grupo trascendente e incognoscible para las vidas terrenales, están muy por encima y dominan la tendencia de desarrollo de la humanidad y del mundo; sin embargo, en el mundo nórdico, los dioses y los humanos son lo mismo y forman un conjunto inmanente, y para ellos, lo que verdaderamente trasciende es el destino, una fuerza eterna, relevante, incognoscible e irreversible, sobre todo, es el núcleo fundamental del funcionamiento del universo, es el Dao del mundo nórdico.

El Dao del taoísmo chino es también la norma esencial y suprema del universo. «Es la ley, verdad u orden del universo y de cada ser y cada cosa» (Campbell, 1991c: 38-39). Aquí encontramos una estructura filosófica y un núcleo espiritual analógico en la mitología nórdica y china. En la cosmovisión taoísta, el origen del universo y el poder que sostiene el desarrollo universal es el Dao. Al igual que los seres humanos, los dioses no son omnipotentes ni inmortales, deben acatar los principios del Dao. Como ilustra *Daodejing*:

Solo comprendiendo la esencia del Dao, se puede conocer el verdadero significado de la vida; con saber esto, se puede ser un hombre recto, honrado y de mente amplia; con cumplir estas condiciones, un hombre será calificado para convertirse en un emperador; el emperador debe comportarse conforme a las leyes de la naturaleza; la conformidad

con la naturaleza significa obedecer al Dao (2011: 39-40).<sup>156</sup>

Si el mundo funciona de acuerdo con lo que exige el Dao, todo el mundo se encuentra en paz y estabilidad, los caballos de guerra serán devueltos a los campos para que los agricultores los utilicen para el cultivo. No obstante, si el mundo va contra el Dao, incluso las yeguas preñadas deberán ser enviadas al campo de batalla y se verán obligadas a dar a luz en las zanjas de guerra (2011: 129).<sup>157</sup>

Además, el mitólogo YE Shuxian señaló (2004a) que el Dao, como la fuerza impulsora en la que todas las cosas deben apoyarse, cuenta con tres funciones principales. En primer lugar, es la función de la creación. Todas las cosas se originan desde el Dao; en segundo lugar, representa la ley de transformación y de oposición, que es el núcleo de la teoría del *yin* y *yang*. Las fuerzas opuestas se enfrentan, se transforman y a la vez coexisten formando una de las características más destacadas del mundo nórdico. En el Ragnarök se produce el enfrentamiento final entre las fuerzas del orden y las del caos, que han estado en constante conflicto y equilibrio: la mitología entera es el relato de esa lucha (Bernárdez, 2002: 299). Finalmente, el Dao también se manifiesta en la idea de *fu* (复), que se refiere al hecho de «repetir» y «recuperar» (YE Shuxian, 2004a: 130). Solo cuando una conducta o un fenómeno se repite de forma cíclica lo llamamos una ley, por tanto, el procedimiento de vida-muerte-renacimiento es la manifestación concreta del Dao o el destino del universo nórdico. Por lo tanto, la muerte del dios Zhuanxu, los guerreros de Odín, las muertes chamánicas e iniciáticas, así como la reconciliación o el Ragnarök, es la ley nuclear, el destino supremo y el Dao primordial.

---

<sup>156</sup> Texto original: 知常容，容乃公，公乃王，王乃天，天乃道，道乃久，没身不殆。

<sup>157</sup> Texto original: 天下有道，却走马以粪。天下无道，戎马生于郊。



## **CAPÍTULO V. ANÁLISIS COMPARATIVO DE LA GENEALOGÍA MITOLÓGICA NÓRDICA Y CHINA**

### **5.1 El sistema genealógico de la mitología nórdica y china**

Tanto la mitología nórdica como la mitología china se componen de una gran cantidad de relatos y personajes mitológicos. Pese a la escasez de registros históricos y la dispersión de los múltiples relatos mitológicos, aun es posible rastrear en las fuentes disponibles una genealogía de las deidades en las dos mitologías bastante nítida, la cual nos permite analizar la relación entre los personajes mitológicos. En ambos universos, los dioses provienen principalmente de dos familias de origen, y estos dos linajes poseen sus propios líderes supremos, así como héroes. A continuación, ofrecemos una explicación de las dos genealogías y las relaciones entre los personajes que las componen.

#### **5.1.1 La genealogía divina nórdica**

Como hemos mencionado antes, el mundo nórdico nunca ha sido controlado o gobernado por un solo poder. Los Ases y los Vanes son las dos familias principales de donde proceden los dioses divinos que gobiernan el universo nórdico.

##### **5.1.1.1 Los Ases y los Vanes**

Cuando se creó el mundo los descendientes de Ymir, los gigantes, se convirtieron en una fuerza original indispensable para el universo nórdico. Según el relato del «Voluspá», el primer poema de la *Edda Mayor*, son los hijos de Bur, Odín, Vili y Ve, quienes crearon Mídgard, y la madre de estos tres dioses es la giganta Bestla. Por lo tanto, desde el principio del mundo, la sangre de gigante es partícipe del sistema divino nórdico. Además, cuando se trata de la relación entre gigantes y dioses, hay que mencionar una figura especial: el dios maligno Loki, que es descendiente de gigantes pero que vive junto con los dioses Ases. Según Jan de Vries (1933), es un personaje de origen incierto caracterizado por su carácter bisexual y naturaleza del

fuego. Loki siempre provoca conflictos o genera molestias a los dioses, aunque al final se ve obligado a resolver estos problemas para calmar la ira de los dioses. Se trata de un personaje ambivalente y opaco, cuya mera presencia resulta amenazadora. La ambigüedad de este personaje lo ha convertido en protagonista de muchas series y películas, en especial de la productora Marvel. Sobre Loki daremos más detalles más adelante. Aquí solo nos centraremos en su familia y descendencia. Tiene en total tres esposas: Glut, Sign y la gigante llamada Angrboda, y sus descendientes son los que conocemos como el lobo malvado Fénrir, la serpiente Jörmungandr y la diosa de la muerte Hel. Otra descendiente conocida de la familia de los gigantes también asociada a los dioses, es Skadi, la hija del gigante Tiazi. Tras la muerte de su padre, Skadi se casó con el dios Njord de los Vanes y tuvieron un par de hermosos hijos: Frey y Freya.

Como hemos afirmado, los gigantes, en tanto que fuerza siempre opuesta a los dioses, representan la maldad y la violencia. Sin embargo, esta oposición no logra obstaculizar la comunicación y los matrimonios mixtos entre ambas especies, un aspecto al debemos prestar especial atención dentro del sistema divino nórdico. Como mencionamos anteriormente, la primera guerra estalla entre las dos grandes familias de los dioses: los Ases y los Vanes. Finalmente, las dos partes llegan a un acuerdo enviándose rehenes mutuamente. Los Vanes enviaron a Frey y Freya, por lo que estos se convirtieron en miembros de los Ases y vivieron juntos con ellos; y los Ases mandaron al gigante de la sabiduría Mímir y a su compañero Hónir (Niedner, 1997).

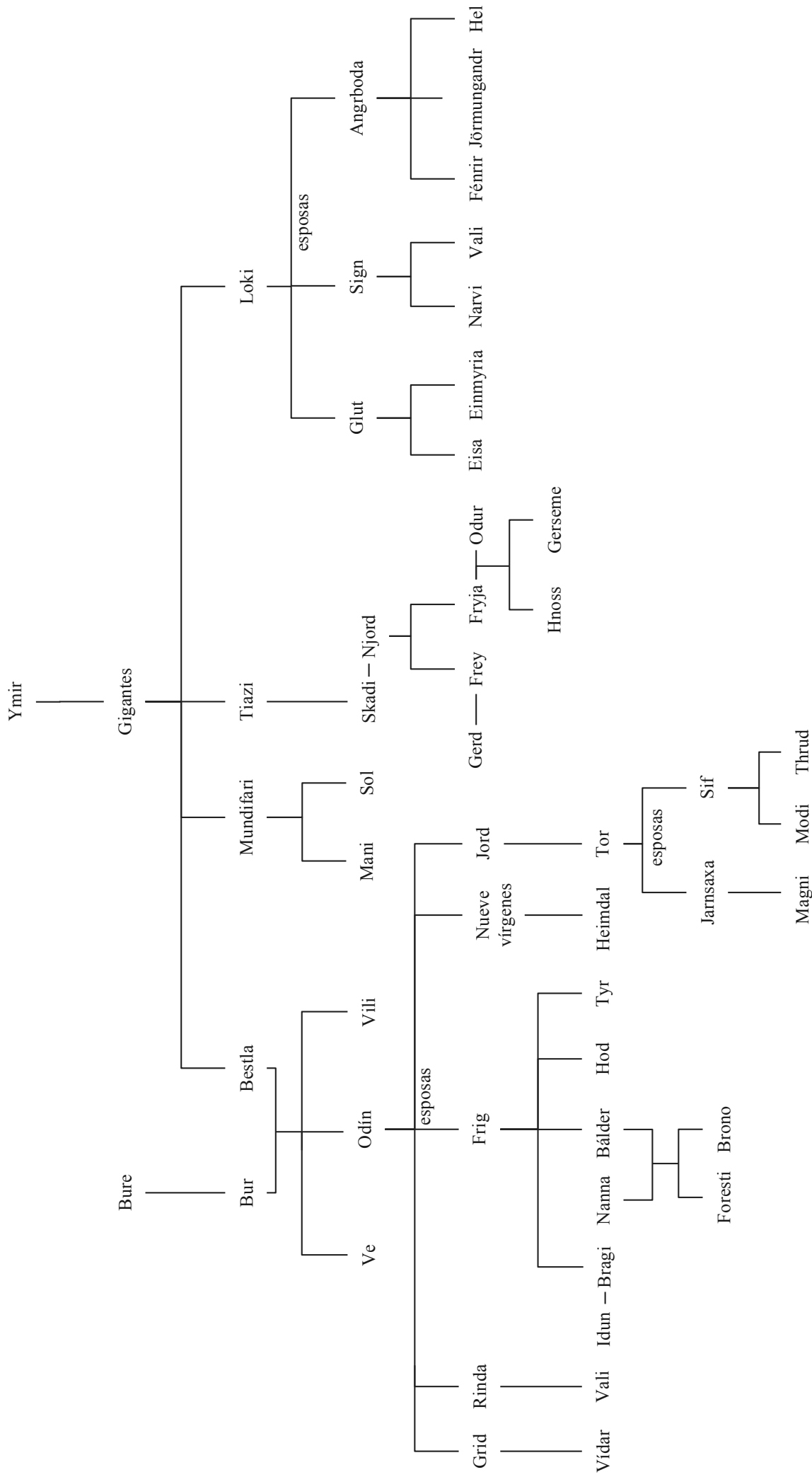
De hecho, no tenemos mucha información sobre la familia los Vanes. Al discutir el origen del universo, ya hemos señalado que bastantes estudiosos creen que los Vanes representan a la civilización agrícola primitiva, mientras que los Ases simbolizan el desarrollo posterior de la cultura de la fuerza y la guerra. Lanceros (2001: 49) propone que la ausencia de los Vanes es una suerte de *tertium quid* entre los Ases y las fuerzas del inframundo (los gigantes y los monstruos). Los Vanes, que simbolizan la fecundidad y la reproducción, conectan a los dioses y gigantes y mantienen el mundo

nórdico en un estado dinámico de vitalidad.

Tanto Frey como Freya tienen una fuerte connotación reproductiva y sexual. Frey se enamoró de la gigante Gerd. Para conseguir su amor, no dudó en entregar su arma. Pero en la batalla final, cuando se enfrentó al enemigo no tenía nada para luchar. Su amor irracional condenó a los dioses a la destrucción. Del mismo modo, su hermana Freya, representante de la belleza, la reproducción y el sexo, ha sido satirizada por sus relaciones caóticas sexuales con varios dioses masculinos. En este sentido, las cualidades seculares y lujuriosas de los dioses Vanes los convierten en figuras que se encuentran entre los dioses divinos Ases y las bestias o monstruos humildes.

A continuación, mostramos un cuadro de la genealogía nórdica para ilustrar con más claridad la estructura y las relaciones entre los personajes mitológicos.

#### **5.1.1.2 Árbol genealógico de la mitología nórdica**



## Figura 17. La genealogía nórdica<sup>158</sup>

Según el diagrama, hallamos que en la familia de los Ases, Odín es el líder supremo. Este también tiene muchas amantes, y a la que mejor se conoce es a su esposa Frig. El dios de la poesía Bragi, el dios de la luz Bálder, así como Tyr, el dios de la guerra, y Hod, el símbolo de la oscuridad, eran todos hijos de Odín. Además, Odín y la gigante Grid tuvieron un hijo llamado Vidar, el dios del silencio. Vali es el hijo de Odín y Rinda; otra amante de Odín es Jord, y su hijo es el valiente dios del trueno Tor. La mujer de Tor se llama Sif, que dio a luz al furioso Modi y a la poderosa Thrud. Además, Héimdal, el guardián de los dioses, conocido como hijo de las nueve vírgenes, también es hijo de Odín.

Son de destacar una serie de hechos en este gráfico. En primer lugar, es más exhaustivo que muchos de los diagramas al uso, ya que incluye casi todas las figuras destacadas de la mitología nórdica de acuerdo con la *Edda Mayor* y la *Edda Menor* que no se suelen indicar en otras representaciones. Muestra también la relación interna entre las deidades nórdicas, por ejemplo, no todos los descendientes de Odín son hijos de Odín y Frig, sino que provienen de diversas diosas. Y, por último, nos ayuda a comprender mejor las conexiones entre los Ases, los Vanes y los gigantes, que en realidad cuentan con el mismo origen.

### 5.1.2 La genealogía divina china

Existen también diferentes genealogías familiares en el sistema de mitología china, que se compone de dioses extraordinarios y sus descendientes, así como de los antiguos emperadores y sus héroes, de modo que la genealogía china implica un sistema enorme y complejo.

Llamamos la genealogía de los dioses chinos el sistema del Emperador Yan-Huang que se deriva del clan Shaodian (少典). Casi todos los dioses que conocemos provienen de dos familias principales: la familia de Huangdi (黄帝: Emperador

---

<sup>158</sup> Elaboración propia de autora.

Amarillo) y la de Yandi (炎帝: Emperador Yan o Emperador del Fuego). Sin embargo, Huangdi y Yandi son dos hermanos de la misma raíz. Según *Guoyu (Comentarios del Estado)* (2016)<sup>159</sup>, obra historiográfica del Período de los Reinos Combatientes, Shaodian se casó con una hija de Qiao y dio a luz a Huangdi y Yandi.<sup>160</sup> Pese a la brevedad de este registro, se señala con claridad que las dos familias divinas provienen de la misma raíz de Shaodian.

### 5.1.2.1 La rama del Emperador Amarillo

En primer lugar, debe tenerse en cuenta que el Emperador Amarillo es la figura más importante de la mitología china y el dios supremo de su linaje familiar. Es un dios con numerosos poderes mágicos, y también es considerado como el antepasado creador de la cultura y la nación china. Es él quien inventó la forja de las armas, la domesticación de aves y animales, la construcción de barcos, el desarrollo de las artesanías, etc. La apariencia del Emperador Amarillo es solemne, y tiene cuatro caras con las que puede observar el mundo en cuatro direcciones al mismo tiempo. Según *Guoyu* (2016), el Emperador Amarillo tiene en total 25 hijos, hoy ya no podemos obtener toda la información precisa sobre ellos, pero se conocen los más importantes. Por ejemplo, el dios del mar y del viento, Yuqiang (禺强), también conocido como Xuanming (玄冥), quien ayudó al dios del norte Zhuanxu (颛琐), era un tío de Zhuanxu. En otras palabras, Yuqiang es el nieto del Emperador Amarillo. Según el *Clásico de las montañas y los mares*, «el Emperador Amarillo dio a luz a Yuxiao,

---

<sup>159</sup> Título original: 《国语》. Esta obra se inscribe en la rica tradición china sobre el buen gobierno, o la correcta administración del Estado. Una de las particularidades más llamativas de la cultura china es su pragmatismo, y ello desde un origen, por lo que no sorprende que siempre haya habido una rica literatura de espejos de príncipes y de obras filosóficas sobre cuáles deben ser los fundamentos y los objetivos de los gobernantes y de un colectivo estatal como sujeto sociopolítico con unos intereses comunes. El propio Confucio, el filósofo más influyente del Extremo Oriente, y sin duda una de las diez personas que más han definido la historia de la humanidad, construyó toda una filosofía basada en la teoría política, que él llevaba desde el gobierno del príncipe al funcionamiento de la familia. Desde Occidente se tiende a ignorar esta larga y rica tradición de reflexión y práctica política, que ha posibilitado en Asia el surgimiento y durabilidad de construcciones políticas con un número de habitantes / ciudadanos que multiplican muchas veces a las de los países europeos.

<sup>160</sup> Texto original: 少典娶有乔氏女，生黄帝，炎帝。

Yuxiao dio a luz a Yujing, Yuxiao estaba ubicado en el Mar del Este, Yujing gobernaba el Mar del Norte y era el dios del mar» (2015: 336).<sup>161</sup> Según el exégeta GUO Pu, Yujing es Yuqiang.

Además, el Emperador Amarillo tenía una esposa llamada Luo zu o Leizu (嫫祖/雷祖). Dieron a luz a un hijo llamado Changyi (昌意), y el hijo de Changyi se llamó Hanliu (韩流), que es un hombre con cara de humano pero boca de cerdo. El descendiente de Hanliu era el mencionado Zhuanxu, dios del norte, que era uno de los dioses más importantes de la mitología china, ya que según las leyendas, fue él quien heredó el trono del Emperador Amarillo y se convirtió en el dios supremo.

Sus dos nietos: Chong (重) y Li (黎), son los dioses que cortaron el camino que unía el cielo y la tierra y de esta forma bloquearon la comunicación entre dioses y humanos. Al principio los dioses y los humanos podían comunicarse libremente, hasta que Zhuanxu sintió que los pensamientos y deseos humanos interferían con los juicios de los dioses, por lo que ordenó a sus dos nietos que poseían una fuerza enorme e infinita que separaran el mundo del cielo y la tierra. Chong levantó el reino del cielo hacia un lugar mucho más alto con su gran mano, mientras que Li presionó con toda su fuerza la tierra hacia abajo de modo que el cielo divino y el mundo humano estuvieran completamente separados y todas las comunicaciones e intercambios se interrumpieron.

Cabe mencionar que entre los muchos hijos del dios Zhuanxu, los hay que son monstruos o bestias, los cuales se encargaron de hacer maldades o traer enfermedades a los seres humanos. Pero tuvo un hijo llamado Qiongchan (穷蝉), que era el dios de la cocina en los hogares y controlaba la comida de las familias. Al final de cada año, era él el que se encargaba de informar a la corte celestial de las cosas buenas y malas sucedidas en los hogares de los humanos. La gente temía que él hablara mal de ellos ante el Emperador Amarillo y que el Emperador castigara a los humanos, de modo que inventaron un truco: cuando ofrecían sacrificios y comida a Qiongchan al final

---

<sup>161</sup> Texto original: 黄帝生禹虢，禹虢生禹京，禹虢处东海，禹京处北海，是为海神。

del año, además de ofrecer sacrificios como pescado y carne, también aportaron un alimento especial: el caramelo de maltosa, también llamado el caramelo *jiaoya* (胶牙糖, que significa caramelo para pegar los dientes). A través de este «soborno», los dientes de Qiongchan quedaron tan fuertemente pegados que no podía abrir la boca ni hablar mal ante los dioses. Hasta el día de hoy, en muchas zonas de China todavía existe la tradición de comer caramelos de malta antes de Año Nuevo y se reza al dios del hogar para que bendiga y proteja a las familias con suficiente comida y riqueza para el año venidero.

El descendiente de Zhuanxu es Shun (舜), que se considera como el antepasado de la dinastía Xia, la primera dinastía de China. Pero algunos estudiosos sostienen que Shun es el Emperador Jun del pueblo Yin en el *Clásico de las montañas y los mares*. Shun tiene dos esposas, una es Xihe, que dio a luz a los diez soles, y la otra es Changxi, la madre de las doce lunas.

El otro hijo del Emperador Amarillo es el llamado Xuanxiao (玄嚣), Xuanxiao dio a luz a Jiaoji (蟠极) y este tuvo un hijo conocido como Diku (帝喾). El erudito del período de los Tres Reinos HUANG Fumi (皇甫谧) indica en su obra *Diwang Shiji (Acontecimientos de los emperadores)*<sup>162</sup> lo siguiente: «Xuanxiao es Shaohao, el emperador del Occidente» (1964: 26).<sup>163</sup> Diku, el nieto del Emperador Amarillo es considerado como el antepasado del pueblo Shang y Zhou. Su esposa Jiangyuan (姜嫄) es la mujer que mencionamos anteriormente que se quedó embarazada por haber pisado los pasos del gigante. Su hijo se llamaba Qi (弃), y era el antepasado de la dinastía Zhou. Y la otra esposa de Diku, Jiandi (简狄), después de devorar un huevo de pájaro de una golondrina, dio a luz a Qi (契), el primer emperador de la dinastía Shang.

De esto hallamos que el clan del Emperador Amarillo, sobre todo la rama de Changyi y Xuanxiao, jugó un papel vital en la formación de las diversas dinastías e incluso de

---

<sup>162</sup> Título original: 《帝王世纪》. Monografía histórica que describe el linaje, las crónicas y las hazañas de los emperadores desde los Tres Emperadores Supremos hasta las dinastías Han y Wei.

<sup>163</sup> Texto original: 玄嚣即少昊，西方天帝。



la nación china. En el capítulo «Clásico del Oeste del Gran Desierto» de *Clásico de las montañas y los mares*, también leemos que, «Un nieto del Emperador Amarillo se llamaba Shi Jun, que nació en la zona Beidi» (2015: 357).<sup>164</sup> Además, en el «Clásico del Norte del Gran Desierto», dice, «el Emperador Amarillo dio a luz a Miaolong, y Miaolong tuvo un hijo llamado Rongwu» (2015: 383).<sup>165</sup> Todo esto indica que los antepasados de varios grupos étnicos en el oeste y el norte de China se remontan al Emperador Amarillo, y sus descendientes se han convertido en los antepasados o líderes de los Han y muchas minorías étnicas. Por lo tanto, en la mitología china, el Emperador Amarillo no solo es el dios con poder divino supremo que está a cargo del universo de los dioses y los humanos, sino que también ha sido considerado como el principal antepasado de la toda la nación china.

#### **5.1.2.2 La familia del Emperador Yan**

Otra rama de los dioses opuesta a la familia del Emperador Amarillo es el Emperador Yan, conocido también como el clan Shennong (神农). El Emperador Yan, que tiene el cuerpo humano pero la cabeza de vaca, nació y creció en Jiangshui (姜水).

El Emperador Yan es el dios de la agricultura. Él fue el primero en enseñar a los humanos cómo sembrar granos y probar varias plantas para que la gente supiera lo que podían comer y lo que no. Al mismo tiempo también simboliza el fuego. Fue él quien enseñó a la gente cómo frotar y hacer fuego para cocinar los alimentos, lo cual evitaba muchas enfermedades; asimismo, instruía a los humanos en el uso del fuego para fundir utensilios de metal (YE Xumin, 2001: 48).

En comparación con el Emperador Amarillo, está más cerca de los hombres comunes y está estrechamente relacionado con la vida humana. El mitólogo chino YUAN Ke (2017) señala que el Emperador Yan no solo es el dios de la agricultura, sino también

---

<sup>164</sup> Texto original: 黄帝之孙曰始均，始均生于北狄。

<sup>165</sup> Texto original: 黄帝生苗龙，苗龙生融吾。

el dios de la medicina. De acuerdo con las diferentes características de plantas, el Emperador Yan las probó personalmente para resumir las funciones de las hierbas y enseñó a los humanos cómo aprovecharlas para tratar enfermedades. «Shennong probó todo tipo de hierbas [...] e incluso se envenenó 70 veces en un día» (LIU An, 2016: 477).<sup>166</sup> Según las leyendas, al final el Emperador Yan murió por ingerir plantas venenosas.

El emperador Yan también tiene su propia familia genealógica. Según el *Clásico de las montañas y los mares*:

La esposa del Emperador Yan se llamaba Tingyao (听訖), era la hija de Chishui (赤水), dio luz a Yanju (炎居), Yanju era el padre de Jiebing (节并), y Jiebing tuvo un hijo llamado Xiqi (戏器), Xiqi dio luz a Zhurong (祝融) que nació en Jiangshui (姜水), y Zhurong era el padre de Gonggong (共工), más tarde Gonggong tuvo hijos: uno era Shuqi (术器), otro se llamaba Houtu (后土), que dio luz a Yeming (噎鸣), y este tuvo doce hijos (2015: 401).<sup>167</sup>

Entre los descendientes del Emperador Yan, vale la pena destacar a Zhurong, que heredó de su antepasado la capacidad de utilizar el fuego y se convirtió en el dios del fuego. Tenía el rostro humano y el cuerpo de monstruo, montado sobre dos dragones enormes, y ha sido considerado como el dios de la luz y la justicia que nutría el crecimiento de todas las cosas. El hijo de Zhurong, Gonggong, es el gigante que hizo chocar el Pilar Celestial y la Montaña Buzhou por insatisfacer el gobierno de la familia del Emperador Amarillo. Gonggong tiene el rostro humano, el cuerpo de serpiente y el cabello rojo, a pesar de que era el hijo del dios de fuego, era el dios del agua, que a menudo traía desastres como inundaciones a los seres humanos.

---

<sup>166</sup> Texto original: 尝百草之滋味 [...] 一日而遇七十毒。

<sup>167</sup> Texto original: 炎帝之妻，赤水之子听訖生炎居，炎居生节并，节并生戏器，戏器生祝融，祝融降处于江水，生共工，共工生术器，术器首方颠，是复土壤，以处江水。共工生后土，后土生噎鸣，噎鸣生岁十有二。

A diferencia de la genealogía del Emperador Amarillo, existen muchas figuras femeninas en la familia Yan, tales como las hijas del Emperador Yan: Chidinü (赤帝女), Yaoji (瑶姬), etc. Entre los mitos de sus hijas, el relato más conocido es la historia de Jingwei (精卫). Jingwei era originalmente la hija menor del Emperador Yan, y una vez cuando viajaba al Mar del Este, murió ahogada en el mar por el viento inesperado y las fuertes olas. Por el odio al mar que había truncado su joven vida, su alma se convirtió en un pájaro de cabeza y pico blancos y patas rojas, que sostenía sin descansar piedras o ramas pequeñas y las arrojaba al mar tratando de llenarlo para que ninguna otra vida muriera allí. La gente admiraba el coraje casi trágico de la joven, por lo que Jingwei se ha convertido en un símbolo de la valentía y perseverancia. El gran poeta de la dinastía Jin, TAO Yuanming (陶渊明), escribió en su poema así:

Pese a que sostenía pequeños trozos de madera,  
Jingwei nunca dejaba de intentar llenar el mar;  
el guerrero Xingtian decapitado,  
preparado siempre para la lucha con el escudo y el hacha empuñada (2015: 122).<sup>168</sup>

En la familia del Emperador Yan existe también una figura conocida como Chiyou. Según YUAN Ke (2017), Chiyou es el nieto del Emperador Yan. Hace mucho tiempo, estalló una guerra entre las dos grandes familias del Emperador Amarillo y el Emperador Yan. El Emperador Yan atacó con su ejército con un fuego enorme, mientras que el Emperador Amarillo usó agua para apagar el fuego y movilizó a un gran número de monstruos y bestias, de modo que derrotó al Emperador Yan, por lo que el emperador del fuego tuvo que huir hacia el sur y se convirtió en un dios que solo podía gobernar la zona del sur. Muchos años después, su nieto Chiyou sintió que se estaba volviendo mucho más fuerte, y quería recuperar el poder que una vez perteneció a la familia Yan, por lo que libró de nuevo una guerra universal con la

---

<sup>168</sup> Texto original: 精卫衔微木，将以填沧海。刑天舞干戚，猛志固常在。

familia del Emperador Amarillo. Esta es la famosa «Batalla de Zhuolu» (涿鹿之战). Zhuolu es hoy en día es una ciudad de la provincia Hebei de China. En la guerra ambas partes utilizaron todos los recursos que poseían como truenos, lluvia, viento, agua y fuego; además, pedían ayuda a los gigantes y a todo tipo de bestias feroces como Yinglong, etc. Sin embargo, ya sabemos el resultado: el Emperador Amarillo finalmente decapitó a todos los enemigos y obtuvo una victoria completa convirtiéndose en el dios supremo inquebrantable.

Además, vale la pena señalar que el Emperador Yan no solo es el dios agrícola, sino que también está vinculado al fuego. En chino, el carácter Yan (炎) se compone de dos caracteres Huo (火), que representa fuego y calor. Por lo tanto, el Emperador Yan también es considerado el dios del fuego. La creencia del pueblo chino en el Emperador Yan se manifiesta en una serie de tradiciones folclóricas, y la más representativa de las cuales son las actividades en la zona Baoji de la provincia Shanxi. Se cree que el undécimo día del primer mes del calendario lunar es el cumpleaños del Emperador Yan, y el séptimo de julio es el día de su muerte. Por lo tanto, durante estos dos días, se llevarán a cabo grandes actividades de sacrificio, en las que el culto al fuego y al color rojo son particularmente prominentes. Durante el evento, la gente no solo acuden al templo y al mausoleo de Yan para adorarlo, sino que también bailan danzas primitivas acompañadas de música y máscaras, este tipo de desfile folclórico basado en la adoración del dios del fuego se llama *shehuo* (社火, significa el fuego de sacrificio). También se encienden fuegos artificiales y se juegan dragones de fuego. En 2006, *shehuo* de Baoji fue incluido en el primer lote de la lista del patrimonio cultural inmaterial nacional de China.

Además, en China, la etnia *qiang* (羌) consideraba al Emperador Yan como el antepasado de su tribu. En el *Houhanshu (Libro de Han Posterior)*<sup>169</sup>, obra histórica que registra la historia de la dinastía Han Oriental, dice: «El pueblo *qiang* considera como un gran honor y auspicio la muerte en la batalla, mientras que desprecia la

---

<sup>169</sup> Título original: 《后汉书》

muerte de enfermedad juzgándola como algo nefasto» (FAN Ye, 1965: 570-571).<sup>170</sup> Por tanto, frente a los héroes que murieron en la batalla, el pueblo *qiang* creía que el método de entierro más decente y glorioso era «recoger leña y quemarles» (Mozi, 1983: 67).<sup>171</sup> El concepto de muerte de la tribu Yan nos recuerda el culto al coraje y la fuerza en la mitología nórdica. Por lo tanto, el dios de la guerra en la mitología china también se originó en la familia Yan.

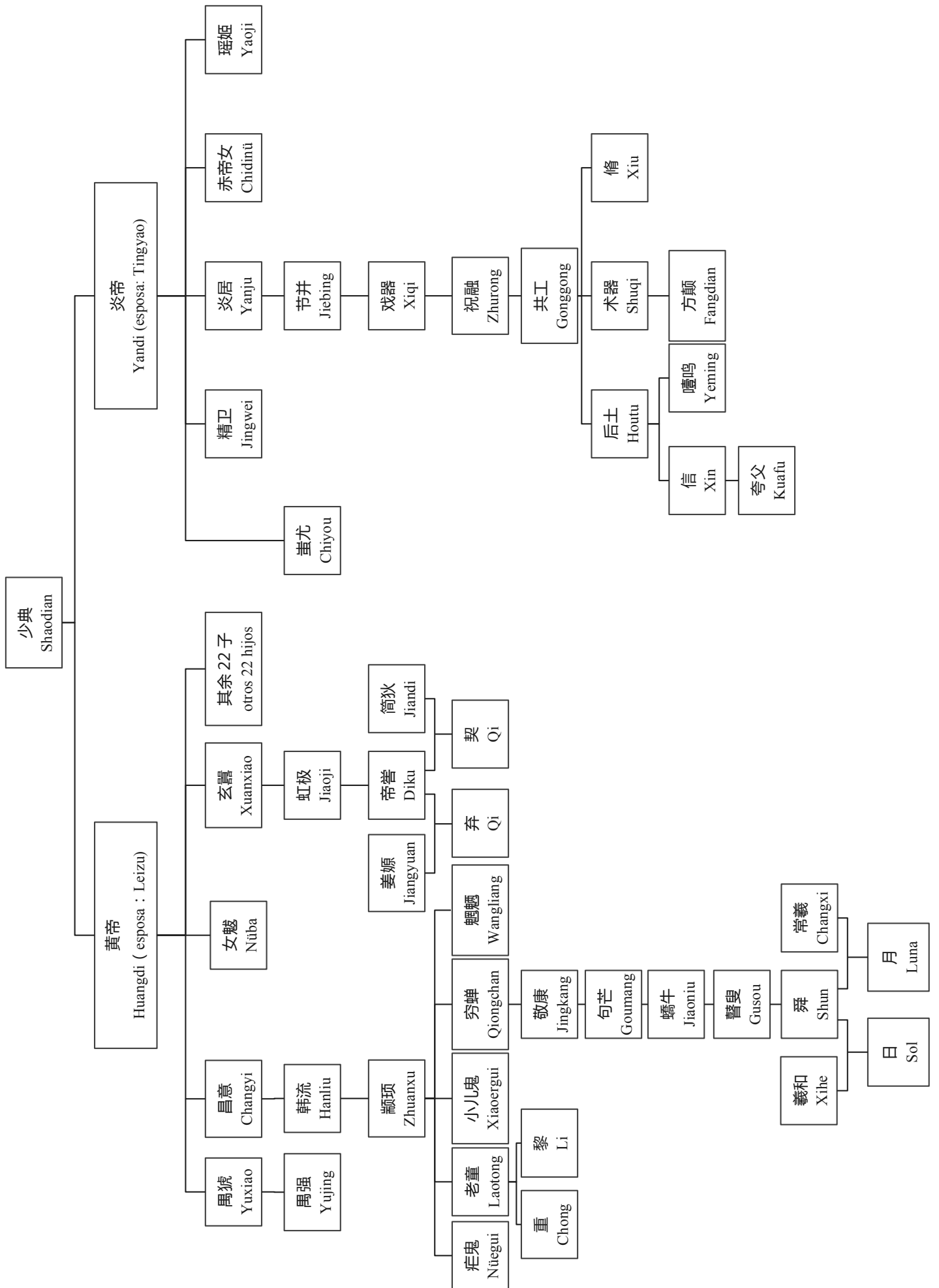
El culto al Emperador Yan se refleja a través de la adoración al fuego. Análogo a los nórdicos, la costumbre del culto al fuego, también existe en la costumbre folclórica china mediante la preferencia del color rojo. Es bien sabido que en China el color rojo ha sido utilizado ampliamente en numerosos aspectos como la decoración del hogar, la indumentaria, los festivales, la estética e incluso las costumbres nupciales. Esta preferencia por el rojo se puede rastrear volviendo al culto a la vitalidad. Hace más de 30.000 años, los *homo sapiens* de la zona de Zhoukoudian (周口店) de China comenzaron a esparcir polvo rojo de hematita alrededor de los muertos (XIN Zhi, 1987). La hematita roja era un símbolo de sangre. Los primitivos se dieron cuenta de que la pérdida de sangre representaba el fin de la vida, por lo que utilizaron polvo rojo para intentar dar de nuevo la vida a los fallecidos. «El rojo tiene un significado especial e importante en la mente de los pueblos primitivos. Representa la sangre, y simboliza la vida y la vitalidad» (WANG, Zhongling, 2006: 83).

### 5.1.2.3 Árbol genealógico de la mitología china

---

<sup>170</sup> Texto original: 羌人以战死为吉利，病终为不详。

<sup>171</sup> Texto original: 聚柴薪而焚之。



## Figura 18. La genealogía china<sup>172</sup>

Como hemos comentado anteriormente, el contenido de la mitología china está sumamente disperso, por lo que, a través de un gran número de lecturas de libros antiguos y cotejo de documentos, hemos obtenido este diagrama atinado, exquisito y completo de la genealogía mitológica china que no se suele aparecer en otras representaciones. A partir de esto, observamos con claridad la composición del mundo mitológico chino y las relaciones de los personajes.

A partir de este cuadro sinóptico vemos que las dos grandes familias se oponen y compiten entre sí, pero también existen al mismo tiempo, y cada una asume diferentes funciones. Ambas son consideradas por los pueblos primitivos como antepasados de la nación. Análogamente, entre las dos familias divinas nórdicas, los Ases y los Vanes, también se produjo una gran guerra cósmica que terminó en reconciliación, pero los Ases, encabezados por Odín, ocuparon la posición dominante en el reino divino. De manera similar, aunque la rivalidad entre el Emperador Amarillo y el Emperador Yan terminó con la derrota del dios del fuego, la familia Yan, en vez de ser eliminada, continuó existiendo como una fuerza importante en el territorio del sur, pero tuvo que reconocer al Emperador Amarillo como líder supremo indiscutible.

Los dioses chinos han asumido las responsabilidades sociales y éticas. En otras palabras, los dioses chinos no solo implican una existencia sagrada del reino celestial, sino que también se encargan de regular, orientar y supervisar la vida humana. De hecho, la responsabilidad social de las deidades chinas implica la fusión de los dioses con personajes históricos o heroicos. En China, el desarrollo de los mitos está directamente relacionados con el carácter peculiar de los personajes históricos y legendarios. Es decir, detrás del fenómeno de dificultad de distinguir la frontera entre la mitología y la historia, existen razones históricas así como las razones culturales y religiosas del culto peculiar a los antepasados de China. Respecto a este tema, ZHAO

---

<sup>172</sup> Elaboración propia de autora.

Peilin (1995: 56) indica que, el surgimiento de las figuras como el Emperador Amarillo, el Emperador Yan, y Shaohao, entre otros, ha experimentado un largo proceso de desarrollo histórico. Al final de la sociedad primitiva, los ancestros de algunos clanes y tribus fueron deificados y evolucionaron en dioses ancestrales y figuras sobrenaturales, mientras que a medida que el avance social, estos dioses han sido revertido de nuevo en los antepasados o emperadores de algunos pueblos. En otras palabras, han pasado por un proceso de deificación y restauración: el antepasado o líder real-el dios divino y sobrenatural-el ancestro / líder / emperador legendario.

Por lo tanto, en la cultura china, el Emperador Amarillo y el Emperador Yan no solo son dioses divinos más allá del mundo secular, sino también los antepasados de la nación china. Consecuentemente, hasta el día de hoy, los chinos todavía se llaman a sí mismos «descendientes de Yan y Huang», que significa los descendientes del Emperador Yan y el Emperador Amarillo. Del modo similar, los dioses nórdicos en vez de empeñar el papel de las figuras perfectas, se comportan igual que los hombres teniendo las emociones humanas como amor, odio, celos, astucia, etc. Además, también se encargan de la función social. por ejemplo, el dios de la sabiduría Odín, aplicando su magia chamánica, es capaz de sanar, atar al enemigo sin utilizar sus armas, y detener en vuelo la flecha que te trae la muerte, etc. (Fernández Moreno, 2013). Ante la guerra, los humanos acuden a Tyr, mientras el tema de la cosecha y la fertilidad está vinculado con los Vanes.

## **5.2 Análisis comparativo de las deidades y sus funciones en la mitología nórdica y china**

En los sistemas mitológicos, los dioses divinos en vez de jugar siempre un mismo papel, comparten diferentes responsabilidades y funciones, de tal manera que forman un conjunto armonioso. El filólogo e historiador francés Georges Dumézil realizó un estudio comparado de las religiones primitivas y de la estructura social del mundo indoeuropeo y descubrió que en la cosmovisión de los primitivos, los dioses y líderes asumían principalmente tres funciones, a saber: la soberanía, la fuerza y la fecundidad.



En sus obras *L'Idéologie tripartite des Indo-Européens* (1958), *Mito y epopeya. I. La ideología de las tres funciones en las epopeyas de los pueblos indoeuropeos* (1977); *Los dioses soberanos de los indoeuropeos* (1999); *Del mito a la novela* (1993), así como *El destino del guerrero* (1971), Dumézil explica su teoría de las tres funciones sociales. Según él, la primera función de la cultura indoeuropea consiste en la soberanía, que incluye «la administración de lo sagrado, del poder y del derecho» (Dumézil, 1971: 3). Es decir, las figuras divinas destacan por su poder supremo religioso y su gobernación legal y racional; la segunda función es la fuerza física, que implica el uso del vigor físico representado por los guerreros que defienden al pueblo y luchan contra los enemigos o invasores. Tal carácter destaca aun más en la cultura escandinava.

Como hemos afirmado, la guerra, siendo elemento indispensable en la mitología nórdica, determina la importancia de la fuerza física en su sistema. Como bien indica el mismo Dumézil, la necesidad de la fuerza física está estrechamente vinculada con el poder divino y la soberanía, incluso hasta cierto punto, la cultura escandinava pone más de relieve la segunda función. Por último, otro factor de la estructura trifuncional que no se puede ignorar es la fecundidad, que incluye numerosas ramificaciones como la reproducción, la fertilidad humana, la paz, así como la abundancia.

«En 1938, Dumézil llega ya a la conclusión de que el trifuncionalismo no está circunscrito solamente a los antiguos pueblos indo-iranianos, sino que existe también en otros pueblos indoeuropeos», y la teoría dumeziliana «tiene hoy una aceptación casi universal» (Alberro, 2004: 320). Además, ha de tenerse en cuenta que el esquema trifuncional no solo sirve para el análisis sociológico de los pueblos primitivos indoeuropeos, sino que también tiene resonancia en otras mitologías. «El mundo y la sociedad no pueden vivir si no es por colaboración armoniosa de las tres funciones superpuestas de soberanía, fuerza y fecundidad» (Dumézil, 1971: 16).

No solo en la mitología nórdica hallamos la existencia del trifuncionalismo, sino en el sistema mitológico chino. En las dos familias divinas, diferentes dioses asumen

distintas funciones, y en ambos casos, estas tres funciones sirven como los tres lados del triángulo para formar un mundo mítico completo. A través del lo presentado anteriormente, vemos que en las dos mitologías existe un dios supremo que estipula los principios y normas del funcionamiento del universo, posee la magia más poderosa, y administra todo el universo. En segundo lugar, en las guerras entre los dos grupos, el dios más fuerte, valiente y competente representa la valentía y la fuerza física absoluta. Finalmente, como miembros de una estructura social, para los hombres primitivos lo más importante era la supervivencia y la reproducción. Por lo tanto, en ambos sistemas mitológicos, hay dioses que simbolizan la fertilidad, la riqueza y la paz, y que son responsables de mantener la continuidad y el desarrollo de la humanidad. Por lo tanto, a continuación, analizaremos de forma comparativa las figuras divinas y representativas de las dos mitologías y discutiremos sus características bajo el marco teórico trifuncional.

### **5.2.1 Odín y el Emperador Amarillo: los dioses soberanos**

Se trata de uno de los personajes más complejos e importantes de la mitología nórdica. Es el líder supremo de todo el universo nórdico: el Padre de Todo. Según Bernárdez (2002), Odín se llamaba originalmente «Wōðanaz», que significa «El que Posee el Furor». Sin embargo, por los cambios fonéticos, el nombre llegó al antiguo inglés en forma de Woden, en alemán Wodan o Wotan, en nórdico Óðinn, y en español se le conoce como Odín. De hecho, para los escandinavos, Odín tiene más de 100 nombres diferentes, por ejemplo: Padre de Hombres, Padre de Todo, Padre de la Victoria, Dios de Hombres, Dios de Muertos, Ciego, Tuerto, Luchador, Dios de la Lanza, Triple, Seductor, Dios de Colgados, Señor de los Cuervos, etc. (*Edda Mayor*, 1988: 63). De estos nombres no es difícil observar la complejidad de este dios.

Alone she sat out when the lord of gods,  
Óthin the old her eye did seek:  
“What seekest to know, why summon me?”

Well know I, Ygg, where thy eye is hidden:  
in the wondrous well of Mímir;  
each morn Mímir his mead doth drink  
out of Fjolinir's pledge: know ye further, or how? ” (*Edda Mayor*, 1988: 6).

Según la *Edda Mayor*, Ygg era Odín, que dominaba la sabiduría más profunda a cambio de sacrificar un ojo. Por lo tanto, siempre aparecía como un anciano tuerto y sabio de barba grisácea y que llevaba un sombrero de ala ancha. Además, le acompañaban siempre Geri y Freki, dos lobos que simbolizan la voracidad; también se encontraban dos cuervos junto a él. «Dos cuervos tiene sobre los hombros, que le dicen al oído todas las cosas que ven y oyen; se llaman Hugin y Munin» (Stúrluson, 1984: 67).



Figura 19. Odín entronizado<sup>173</sup>

Asimismo, era capaz de enterarse de todo lo ocurrido en el mundo a través de la sabiduría que adquirió sacrificando uno de sus ojos para identificar todas las mentiras o

---

<sup>173</sup> Friedrich Wilhelm Engelhard. (1888). Estatua de piedra caliza establecida en 1902 situada detrás del Museo de Baja Sajonia en Hannover, Alemania.

Recuperado de: <http://www.germanicmythology.com/works/EngelhardEddaFrieze.html> Último acceso: 29/09/2021.

trampas. Además, como hemos afirmado, fue Odín quien se colgó del árbol cósmico durante nueve días y nueve noches. A través de este proceso de muerte-reproducción-renacimiento, Odín dominó el conocimiento más misterioso y profundo: el lenguaje de las runas. El nacimiento de la poesía también está relacionado con Odín.

Como resultado de la reconciliación de los Vanes y los Ases, Kvasir, un ser célebre por su sabiduría y bondad se convirtió en la encarnación de la poesía. No obstante, fue asesinado por los enanos. Tras mezclar debidamente la sangre de Kvasir con miel, crearon un tipo de bebida inspiradora mágica: hidromiel. Cualquiera que la probase se convertiría inmediatamente en un poeta. El hidromiel estaba guardado en las manos de la hija del gigante Súttung, Gúnnlod. Pero Odín logró entrar en la cueva donde Gúnnlod custodiaba la bebida y la sedujo, finalmente la joven giganta se enamoró de él y le entregó el hidromiel. De esta manera, Odín consiguió dominar todo el talento de la poesía. A pesar de que en la mitología nórdica se suele considerar a Bragi como el dios de la poesía, es innegable que fue Odín quien obtuvo la sangre de Kvasir. Por lo tanto, en el mundo nórdico a la poesía también se le conoce como «botín de Odín» o «don de Odín» (Niedner, 1997: 84). Odín es el dios supremo de la sabiduría y el conocimiento. Además, la soberanía de Odín se manifiesta también en su excelente control de la brujería. Como su nombre indica, la raíz «wōð», de donde deriva la palabra del alemán «Wut», que significa ira, no solo implica furor, sino que también indica el estado de trance que incluye la capacidad de profetizar, la magia, la comunicación con los muertos, etc. Odín también poseía una capacidad especial para cambiar su apariencia para protegerse o confundir al enemigo. «Cuando Ódinn quería cambiar de apariencia, dejaba su cuerpo en tierra, como dormido o muerto, y él mismo se tornaba pájaro o animal salvaje, pez o serpiente» (Dumézil, 1973: 44).

Otro ejemplo es el relato del hidromiel que acabamos de mencionar. El gigante escondió el hidromiel en una cueva y lo guardó cuidadosamente su hija Gúnnlod. Odín trató de negociar con su padre para conseguir el hidromiel pero fracasó.

Entonces Odín se convirtió en gusano, reptó a través del agujero, y recobrando su forma natural, conquistó el corazón de Gunlad [...] Pero como quería obtener el mayor provecho de la situación, bebió tragos tan grandes que no dejó una sola gota en los vasos. Después se transformó en águila y se fue volando tan deprisa como se lo permitían sus alas (Niedner, 1997: 83).

Por lo tanto, de esta manera Odín consiguió el hidromiel. No obstante, en su viaje de vuelta, fue perseguido por el gigante furioso, el dios Odín borracho escupió sin querer una gran cantidad del vino cuyas gotas cayeron en el mundo terreno, y aquellos humanos que por casualidad saborearon un poco de él se convirtieron en poetas. En «Los Dichos de Har», se expresa así:

The heron of heedlessness hovers o'er the feast,  
and stealeth the minds of men.  
With that fowl's feathers fettered I was  
when I was Gunnloth's guest (*Edda Mayor*, 1988: 16-17).

Odín también era un mago que sabía dónde estaba escondido el tesoro, podía predecir lo que iba a suceder e incluso era capaz de comunicarse con el inframundo.

Ódinn conocía y practicaba él mismo el método que más potentes efectos tiene y que se llama *seidr*. Era gracias a él como podía saber el destino de los hombres y los acontecimientos aún no consumados, y también causar a los hombres muerte o desgracia o enfermedad, a más de quitar a los hombres inteligencia o fuerza para dársela a otros (Dumézil, 1973: 45).

Después de que Bálder tuviera una pesadilla siniestra, Odín se apresuró al palacio de Hel y usó hechizos para despertar a la adivina dormida.

Then Óthin rode to the eastern gate,  
where the hoary seeress' howe he knew;  
there spells he chanted to charm up the dead,  
till unwilling arose the witch and spake:  
[...] (*Edda Mayor*, 1988: 118).

Es a través de esta magia que Odín aprendió de la adivina el destino de su hijo. Odín también utiliza una lanza llamada Gúngnir, fabricada por los enanos, y todos los juramentos que se realizan ante esta no se pueden revertir; asimismo, la argolla dorada que lleva Odín se llama Draupnir, que simboliza la fertilidad y la riqueza; y su montura es un bello caballo de ocho patas llamado Sléipnir. El trono de Odín en el propio palacio de Ásgard es Hlidskialf o Hlidskjalf. Desde el trono puede observar todo lo que está sucediendo en el mundo entero. Todo esto manifiesta que Odín es un mago que domina la brujería. Es «poseedor de las grandes formas de la magia, por oposición a formas menores y despreciadas que son cosa de divinidades de tercera función, los Vanes» (Dumézil, 1999: 200).

Además, otra característica que ha de mencionarse sobre Odín está relacionada con la guerra. Como hemos indicado el nombre de Odín significa «furor»; es el dios que controla todas las guerras y disputas. Bernárdez (2002) señala que Odín es el que conduce al combate y a la muerte. Dumézil también indica así:

El carácter de Ódinn es complejo y poco tranquilizador. Disimulado el rostro debajo de la capula, en su manto azul oscuro, circula por el mundo, amo y espía a la vez. Hay veces que traiciona a sus fieles, a sus protegidos, y en ocasiones parece gozar, como al principio de la saga de los Völsungar, sembrando los gérmenes de discordias fatales (1973: 48).

De hecho, el tema de la guerra y la fuerza entre Odín y Tor ha sido bastante controvertido. En la mitología nórdica, pese a que Tor es quien lucha constantemente contra los gigantes, es innegable que Odín es el dios que manda y controla las batallas.

Desde la primera guerra universal entre los Ases y los Vanes, pasando por las luchas contra los gigantes, hasta la sangrienta batalla en el Ragnarök, siempre se encuentra la figura de Odín. La mitóloga británica Carlyne Larrington (2018) señala que Odín es más un consejero, un asesor militar que un soldado. Ha de tenerse en cuenta que el dominio de la guerra de Odín se materializa en que otros luchan por él. Por ejemplo, los guerreros odínicos se llaman Berseker. Estos guerreros, si mueren en las batallas, no serán abandonados, ya que las doncellas de Odín, las Valquirias, les van a llevar a Valhalla, el palacio dedicado a los heroicos guerreros sacrificados, donde continuarán disfrutando de otra vida. Bernárdez (2002) señala que en la tradición nórdica, la muerte en la guerra puede representarse con el símbolo de una lanza, por lo que para muchos estudiosos, estos luchadores pueden interpretarse como una especie de sacrificio, es decir, han sido sacrificados a Odín. El acto de matar o morir es, en realidad, el significado de enviar a Odín o entregarse a él.

De hecho, Odín es un personaje con personalidad compleja. Protege a los dioses y a la humanidad, mientras que es egoísta y cruel; resiste valientemente el acoso y ataque de enemigos gigantes, pero es él quien a veces provoca conflictos. En las sagas de literatura nórdica, hallamos con frecuencia a la figura de Odín que ofrece ayuda a los héroes en peligro o situaciones difíciles. Por ejemplo, en la *Saga de los Völsungos*, cuando el joven Sigfrido se enfrenta al dragón Fáfñir, Odín, disfrazado de anciano, se aparece y le enseña cómo matar al dragón.

Resumiendo nuestro análisis anterior, como indican los muchos nombres de Odín, representa la sabiduría, el control de la brujería y también es el líder de los guerreros. En vez de ser un dios que gobierna algún aspecto específico, Odín es la figura de la trinidad en el mundo nórdico, ya que de él se manifiesta una sabiduría incomparable, el poder supremo, además de ser el comandante de guerras y de la muerte, es Padre de Todo. Por lo tanto, Odín ocupa la función de la soberanía del sistema trifuncionalista de Dumézil.

De hecho, la imagen de Odín está estrechamente vinculada al otro personaje de la

mitología nórdica, que es uno de los dioses más controvertidos de los mitos nórdicos: el dios malvado Loki. Cortés Gabaudan indica que Loki es un «monstruo encadenado» y la divinidad más compleja, contradictoria y ambigua que abarca todos los ámbitos, incluido el sexual (2004: 78). Jan de Vries en su ensayo *The problem of Loki* (1933) también afirma que Loki es un personaje bisexual de carácter doble. Por un lado, está asociado con los dioses y es compañero de Odín y Tor en los viajes; pero por otro lado, también está vinculado a la muerte y el inframundo, es él quien dirige a los dioses hacia la destrucción universal.

De hecho, no se conocen muchos detalles sobre la identidad de Loki, que tiene la sangre de los Ases y también la de una giganta. Algunos eruditos sostienen que Loki es el hermano de Odín: Ve o Vili. Indudablemente, Loki y Odín muestran varias características similares: ambos son muy inteligentes y astutos; ambos son muy buenos en cambiar de apariencia para protegerse o engañar al enemigo; además, ambos están relacionados con la muerte. Odín puede comunicarse con los muertos del inframundo y comandar a los guerreros muertos; mientras la hija de Loki es Hel, la diosa del inframundo. No solo eso, Loki y Odín también colaboran muchas veces para repeler al enemigo o aliviar el dilema de los dioses. Sin embargo, existen también diferencias irreconciliables entre los dos. Loki nunca deja de traer o crear todo tipo de problemas y peligros a los Ases; comparado con el taciturno de Odín, Loki destaca por sus sofisterías y mentiras. En la batalla del Ragnarök, Loki, como un traidor, lideró a los hijos monstruos y asestó un golpe devastador a los dioses. Por lo tanto, como hemos afirmado, en el mundo de la mitología nórdica, el destino de los dioses es el destino mismo. El proceso de nacimiento-destrucción-regeneración del universo nórdico no está controlado por la voluntad de los dioses ni de los humanos, sino por un destino eterno e inmutable. Por lo tanto, pese a que Odín es el Padre de Todo, no es omnipotente para determinar el futuro del universo nórdico, tal como previó el destino de su propio hijo Bálder, pero no pudo evitarlo ni cambiarlo. De esto deducimos que la existencia de Loki, al igual que la de Odín, es un elemento necesario del destino



nórdico. Su sangre dual determina su naturaleza: inteligente a la vez que astuto, valiente pero al mismo tiempo cobarde, firme pero no leal. Por lo tanto, Loki a veces se encuentra con los dioses y colaboran, pero a menudo lucha contra los dioses y provoca conflictos. Fue Loki quien causó malignamente la muerte de Bálder, en otras palabras, la existencia de Loki consiste en confirmar la llegada del destino del universo nórdico. Loki y Odín, originalmente de la misma raíz, representan diferentes fuerzas luchando entre sí, pero al final ambos obedecen al destino inalterable y eterno. Como bien resume Patxi Lanceros:

La mitología nórdica, al hablar de Loki, es colorista e insistente. Pero todos los documentos apuntan en la misma dirección: en lo pequeño y en lo grande, en la acción y en la palabra, en las múltiples ambigüedades, Loki es la sombra diabólica.(1999: 27)

Efectivamente, en comparación con el dios de luz Bálder, Loki es la sombra diabólica en el mundo nórdico. Innegablemente existen las divergencias radicales entre Loki y los dioses divinos, mientras que los dos siempre van de la mano como la figura y su sombra hasta la llegada de Ragnarök.

En la mitología china, el dios supremo que asume la misma función que Odín es el Emperador Amarillo. «El Emperador Amarillo, dios celestial de la época primitiva, nació cuando surgió la humanidad y distinguió el *yin* y *yang*» (*Huainanzi*, 2016: 421).<sup>174</sup> Siendo líder de la familia del Emperador Amarillo, no solo ha sido considerado como el antepasado creador de la nación china, sino también como figura del pináculo del poder y el gobernante supremo del universo del mundo mitológico chino.

En *Hanfeizi*<sup>175</sup> leemos tal descripción del Emperador Amarillo:

---

<sup>174</sup> Texto original: 黄帝，古天神也，始造人之时，化生阴阳。

<sup>175</sup> Título original: 《韩非子》， antiguo texto atribuido al filósofo y político del Período de los Reinos Combatientes Hanfeizi, que comprende una selección de ensayos políticos y sociales, también abarca las fábulas y mitos de la antigua China.

En el pasado, el Emperador Amarillo se reunió con los monstruos, fantasmas y los dioses en la montaña Tai, condujo a seis dragones en un carro de elefante. Los dioses de la madera estaban a ambos lados del carro. Delante iba Chilong que abría el camino. El dios del viento barrió el polvo, el dios de la lluvia lavó el camino, tigres y lobos corrían adelante, y los fantasmas y dioses seguían detrás. La serpiente voladora yacía en el suelo y el fénix se elevaba en el cielo (1941: 733).<sup>176</sup>

De esto hallamos que el Emperador Amarillo es majestuoso y poderoso. Según *Huainanzi* (2016), el centro pertenece a los atributos de la «tierra», y el dios del centro es el Emperador Amarillo, y Houtu es su dios asistente. El Emperador Amarillo toma una cuerda de tinta para gobernar el mundo. El libro enciclopédico de la dinastía Song *Taiping Yulan* (1960) registra que el Emperador Amarillo tiene cuatro caras en su cabeza. Por lo tanto, puede observar todo lo que sucede en todos los lados del mundo al mismo tiempo. El Emperador Amarillo es ante todo el líder de los dioses. Él gobierna todos los dioses, a menudo se reúne con ellos enviándoles a completar diferentes trabajos. En segundo lugar, el Emperador Amarillo es también el dios que guía y regula la vida humana.



Figura 20. Estatua del Emperador Amarillo<sup>177</sup>

<sup>176</sup> Texto original: 昔者黄帝合鬼神于泰山之上，驾象车而六蛟龙，毕方并辖，蚩尤居前，风伯进扫，雨师洒道，虎狼在前，鬼神在后，腾蛇伏地，凤皇覆上。

<sup>177</sup> Recuperado de: <http://www.hdgl.cc/index.php?c=content&a=list&catid=18> Último acceso: 27/10/2021.

El mitólogo LIU Chenghuai concluyó en su *Mitología de la China antigua* (1988)<sup>178</sup> que fue el Emperador Amarillo quien comenzó a plantar granos y enseñó a los humanos cómo cultivar domesticar aves y bestias. Además, el Emperador Amarillo usaba el jade como arma y luego descubrió el cobre y lo usó para fabricar armas. También fue él quien inventó el carruaje, creó el ropaje e incluso guió a su cortesano Cangjie (仓颉) para crear la escritura (YUAN Ke, 1993: 146). Se puede decir que es el Emperador Amarillo el que creó casi todos los elementos necesarios para la supervivencia de los seres humanos y dioses.

Cabe señalar que el Emperador Amarillo no solo fue el fundador de la antigua vida social china, sino también el padre del sistema ético y las relaciones sociales chinas.

El Emperador Amarillo estableció la jerarquía de los emperadores y sus ministros; la cortesía entre los hermanos, padres e hijos; y la ceremonia y tradiciones de los matrimonios; implementó la ley penal internamente y utilizó la fuerza de ejércitos externamente (*Shangjunshu*<sup>179</sup>, 1935: 114).<sup>180</sup>

Además, el Emperador Amarillo también representa la magia y sabiduría. En la obra representante de la escuela taoísta *Zhuangzi* (2010: 182)<sup>181</sup> se registra el siguiente relato filosófico: una vez el Emperador Amarillo viajaba en la orilla norte de la montaña Kunlun. Cuando regresó se le perdió el Xuanzhu (玄珠), una joya preciosa, por lo que pidió a sus subordinados que la buscaran. Primero un dios llamado Zhi (知), que destacaba por su inteligencia, fue a buscar la joya pero no la encontró. Luego el Emperador Amarillo envió a Lizhu (离珠), que era un dios con tres cabezas y seis ojos, pero tampoco la consiguió a pesar de su buena vista. El dios elocuente Qigou (契诃)

---

<sup>178</sup> Título original: 《中国上古神话》

<sup>179</sup> Título original: 《商君书》 (*Libro del señor Shang*), antigua obra anónima que incluye una gran cantidad de ordenanzas, ensayos y discursos atribuidas al innovador de la dinastía Qin: Shangyang (商鞅).

<sup>180</sup> Texto original: 黄帝作为君臣上下之义、义子兄弟之礼、夫妇妃匹之合，内行刀锯，外用甲兵。

<sup>181</sup> Título original: 《庄子》

salió a buscar el orbe preguntando a todos los seres para saber dónde estaba, sin embargo, también fracasó y volvió decepcionado. Al final, el Emperador Amarillo no tuvo más remedio que mandar al olvidadizo dios conocido por su descuido Xiangwang (象罔). Este caminaba distraídamente hacia la orilla y de pronto encontró la joya. Este breve relato encarna plenamente la filosofía de la antigua China: las cosas como la existencia del Dao, están destinadas a perderse o reencontrarse y no están controladas por fuerzas ni divinas ni humanas.

En resumen, vemos que la soberanía divina del Emperador Amarillo se materializa en la creación de todas las cosas del mundo y la sabiduría. Además, también participa en la vida de la humanidad enseñándole a desarrollar la vida social y regulando la moralidad. No es solo el padre de los dioses, sino también el dios supremo de la creencia humana. Por añadidura, al igual que Odín, el Emperador Amarillo también está vinculado al inframundo. El dios asistente del Emperador Amarillo, Houtu, era el guardián del inframundo, se encargaba de vigilar y guardar a los muertos del inframundo para que no salieran a molestar a los vivos; asimismo, el Emperador Amarillo también envió a dos mensajeros conocidos como Shentu (神荼) y Yulei (郁垒) al mundo terrenal para luchar contra los fantasmas o demonios que arruinaban la vida humana. Por lo tanto, en la cultura tradicional china, los pueblos consideran a estos dos dioses como dioses de la puerta que se especializan en exorcizar demonios y espíritus malignos, pegan sus retratos en la puerta para que las fuerzas malvadas y los fantasmas no se atrevan a entrar en el hogar.

Finalmente, es necesario subrayar que el Emperador Amarillo también es el responsable de la guerra en la mitología china. Como hemos señalado, la más conocida es la guerra entre el Emperador Amarillo y Chiyou. De hecho, la guerra entre los dos manifiesta la rivalidad entre la familia del Emperador Amarillo y la familia del Emperador Yan. «La lucha entre Huang y Yan se reflejó en la guerra entre el Emperador Amarillo y Chiyou, así como las batallas entre el Emperador Amarillo con Kuafu, Xingtian, Gonggong y otros miembros de la familia Yan» (YUAN Ke 1993:

132).

Antes de que el Emperador Amarillo se peleara con Chiyou, libró una batalla con su propio hermano, el Emperador Yan. El Emperador Amarillo atacó al Emperador Yan en el desierto de Banquan (阪泉). La guerra fue feroz y la sangre corrió a los ríos y había sangre por todas partes que bañaba las banderas de ambos lados. Al final, el Emperador Amarillo ganó la batalla y devolvió la paz al mundo. En cuanto a la causa de la guerra, *Huainanzi* (2016) explicó que el Emperador Yan prendió un gran fuego y puso en peligro a la humanidad, por lo que el emperador Huang luchó contra él. Del mismo modo, cuando el feroz Chiyou quiso vengar al Emperador Yan y recuperar sus posesiones y poder, estalló otra guerra universal, pero aún así terminó en un fracaso. De esto podemos ver que el Emperador Amarillo representa la fuerza absoluta y la victoria.

Resumiendo lo que hemos analizado, el Emperador Amarillo no es solo un símbolo de sabiduría, sino el inventor de la vida social humana y también el líder común de los mundos de los dioses, humanos y muertos, que implica un poder divino invencible. El teólogo contemporáneo HE Xin en su obra *Origen de los dioses* (2007)<sup>182</sup> señala que el nombre Emperador Amarillo está relacionado con el color que indica su nombre. En *Fengsu Tongyi* (1936: 7)<sup>183</sup> se dice que el amarillo representa la luz, y es el color celestial. El libro enciclopédico de la dinastía Han *Shiming (Explicación de nombres)*<sup>184</sup> también menciona el color amarillo, cuando se agita de un lado a otro como si fuera la luz del sol (1937: 6). Por lo tanto, HE Xin cree que el Emperador Amarillo es el dios del sol en la mitología china. En la era feudal de China, todos los emperadores se llamaban a sí mismos *huangdi* (皇帝). «huang» (皇, emperador) es la palabra homófona del amarillo «huang» (黄). Es a través de tal homofonía que los

---

<sup>182</sup> Título original: 《诸神的起源》

<sup>183</sup> Título original: 《风俗通义》(*Libro de folclore*), antigua obra atribuida al escritor de la dinastía Han Oriental: YING Shao (应劭), en la que presenta la investigación de los sistemas sociales, costumbres folclóricas, así como leyendas fabulosas de la antigua China.

<sup>184</sup> Título original: 《释名》

emperadores expresaron su dignidad suprema y poder divino en el mundo. Al mismo tiempo, el amarillo también se ha convertido en un color sagrado exclusivo de la familia real, y también es el color más noble de todos los colores. Por ejemplo, el palacio del emperador, el ropaje, el coche, etc., estaban decorados en amarillo. WANG Qiming (1992) menciona que el amarillo es el color del centro, y también es el color más respetado en el taoísmo. No solo representa el poder sagrado, sino que también simboliza la soberanía y la vitalidad.

### **5.2.2 Tor y Chiyou: héroes de la guerra y la fuerza**

Ante todo, la segunda función, las necesidades y la moral de la guerra penetraron profundamente en la primera, la soberana. No la suprimieron ni anexaron, a pesar de la rivalidad que según Tácito enfrentaba al «dux» y al «rex», sino que la impregnaron y torcieron en su propia dirección (Dumézil, 1999: 194).

En China, la guerra es también uno de los eventos o actividades más importantes del mundo mítico. En la mitología nórdica, a pesar de que Odín era el dios supremo y prominente en las batallas, Tyr, el dios de la guerra, poseía un coraje incomparable. Era el único que se atrevía a acercarse al lobo Fénrir. Es innegable que rara vez vemos en las escenas de batallas la figura de Odín o Tyr. Por el contrario, las luchas y peleas con los gigantes han sido asumidas por Tor, dios de trueno. La característica de la trinidad de la sociedad nórdica hace que los dioses se encarguen de sus propios deberes. Dumézil (1999) señaló que el mundo de la mitología nórdica presenta una jerarquía lineal: Odín, Tor y Frey. En otras palabras, Odín es el dios soberano, seguido de Tor y finalmente de Frey. Sin embargo, es interesante que en el famoso Templo de Upsala de Suecia, que fue creado para venerar a los dioses nórdicos desde tiempos prehistóricos, en su interior se encontraban tres estatuas de madera que representaban a los tres principales dioses nórdicos con sus atributos característicos: en el medio estaba Tor, con su martillo Mióllnir; a los lados: Odín con su armadura y Frey con un gran falo.

Desde su posición central, vemos que Tor no es menos importante que Odín. «Preside la atmósfera y gobierna el trueno y el rayo, los vientos y las lluvias, el buen tiempo y la cosecha» (Dumézil, 1999: 196). Por lo tanto, Tor ha sido considerado no solo como dios luchador contra los gigantes, sino también como dios protector de los humanos de Mídgard.

Como hijo de Odín y Jord, Tor, conocido también como Asa-Tor u Oku-Tor, ha sido considerado como «hijo de la tierra» («Los Escarnios de Loki»: 101), y siempre destaca por su valentía y fuerza.

I should utter my name    thought outlawed I were,  
and that of all my kin:    I am Óthin's son,  
Meili's brother,    Magni's father,  
a good strong in thews:    'tis with Thór thou speakest (*Edda Mayor*, 1988: 75).

Al igual a su padre, Tor también tiene animales que siempre lo acompañan. «Tor tiene dos machos cabríos que se llaman Tanngniost y Tanngrísni, y un carro en el que viaja, y los machos cabríos tiran del carro; por esto se le llama Oku-Tor» (Stúrluson, 1984: 53). Además, posee tres tesoros preciosos: uno es el martillo ardiente Mióllni; el otro son los guantes de hierro Iargreiper; sin este par de guantes, es imposible levantar el martillo ardiente; el último es el cinturón mágico de fuerza Megingjord. Una vez que se pone este cinturón, su fuerza se duplicará. Asimismo, Tor también es el único dios que no camina por el arco iris Bífrost, porque teme que las llamas de sus pies quemem el puente.

En la mitología nórdica, Tor viajaba numerosas veces al mundo Jötunheim derrotando a los gigantes con un coraje sobrehumano y una fuerza incomparable. Por ejemplo, durante el viaje con Loki a Jötunheim, conocieron a Utgardaloki, el rey de los gigantes. Ambos participaron en una serie de competencias. Loki compitió con el cocinero del gigante Logi para comer. No importaba cuán rápido comiera Loki, no podía compararse con Logi; y Tialfi, un chico que corría muy rápido, también perdió ante Hugi, que corría aun más rápido. Tor fue retado a beber agua de un cuerno, pero no

consiguió que bajara el nivel de líquido; finalmente, el rey de los gigantes le permitió levantar un gato gris, Tor hizo todo lo posible, pero no pudo levantar ni una de las patas del gato del suelo. El último desafío de Tor fue luchar contra una anciana mayor llamada Elli y pese a que Tor usaba toda su fuerza no pudo mover a la anciana, y mucho menos derrotarla. Sin embargo, justo cuando ellos creían que habían fallado y se estaban preparando para regresar, el rey de los gigantes les reveló la verdad: en realidad, Logi era el fuego salvaje, por eso lo devoró todo; Hugi era el pensamiento, de modo que corría más rápido que todo; y el agua que bebía Tor provenía desde el mar; el gato no era sino la serpiente de Mídgard; y la anciana era la vejez a la que nadie es capaz de resistir (Stúrluson, 1984).

Por lo tanto, aunque Utgardaloki ganó el juego con argucias es indudable que la fuerza de Tor era imponente, ya que se bebió casi toda el agua del mar, y casi consiguió que la serpiente saliera desde la tierra, también fue el único que, aunque no pudo vencer, fue capaz de resistir mucho tiempo a la vejez.

Otro ejemplo que destacamos es el relato de Loki cuando engañó a la diosa Idun que guardaba del secreto de la juventud de los dioses: las manzanas de oro. Idun se quedó encarcelada en la casa del gigante Tiazi y los Ases envejecieron y se debilitaron poco a poco, por tanto, ordenaron a Loki que salvara a Idun. Cuando Loki e Idun volvieron juntos, el gigante cruel Tiazi les persiguió hasta Ásgard y apareció Tor que mató al gigante. En «El Canto de Hárbard», leemos:

Strong Thjatsi, the thurs, I overthrew in battle,  
and the awful eyes of Alvaldi's son  
I cast on the cloudless sky (*Edda Mayor*, 1988: 77).

No faltan otras historias de las luchas de Tor en la mitología nórdica. Rara vez se quedaba en Ásgard para disfrutar del ocio. Con frecuencia viajaba hacia el reino de los gigantes o a lugares peligrosos para derrotar a enemigos o resolver conflictos, y finalmente siempre volvía con éxito a Ásgard. Por tanto, a través del proceso de



partida-iniciación-regreso de Tor se nos presenta una imagen del héroe luchador. Joseph Campbell (1959) señala que el comportamiento básico de un héroe consiste en eliminar obstáculos. Y Tor derrota las fuerzas oscuras a través de luchar constantemente contra los enemigos y promueve de esta forma el desarrollo del universo nórdico. Como bien indica Campbell:

La acción del héroe es un continuo quebrar las cristalizaciones del momento. El ciclo prosigue, la mitología se enfoca al punto creciente. La transformación, la fluidez, y no la pesadez inquebrantable, son las características del Dios vivo. La gran figura del momento existe sólo para ser destrozada, para ser cortada en pedazos y para ser dispersada (1959: 188).

Además, hemos de subrayar que el significado de todas las luchas de Tor consiste en proteger la seguridad de los dioses o de sus familiares. Tor no solo representa la fuerza y la lucha, sino que también simboliza la protección; utiliza su superioridad física para contrarrestar la amenaza de los gigantes o las trampas de Loki para proteger la seguridad de los dioses y el orden del universo. Por lo tanto, Tor es un héroe protector. Asimismo, Dumézil (1999) indica que Tor no solo gobierna el trueno y el rayo, sino también la atmósfera como los vientos y las lluvias, el buen tiempo y la cosecha. Por lo tanto, Tor está estrechamente relacionado con los seres humanos y la vida social. Consecuentemente, en la tradición nórdica, cuando surge la amenaza de los enemigos, de la peste o del hambre, adoran a Tor y rezan por su protección y ayuda.



Figura 21. Estatuilla de Tor<sup>185</sup>

En el sistema mitológico chino, la figura del héroe luchador está representada por el dios de la guerra Chiyou. De hecho, la identidad de Chiyou es un tema controvertido. Como mencionamos en nuestro análisis anterior, a Chiyou se le considera un miembro de la familia Yan. Sin embargo, debido a que ambos (Chiyou y el Emperador Yan) lucharon contra el Emperador Amarillo y algunos eruditos descubrieron que Banquan, donde estalló la batalla entre el Emperador Yan y el Emperador Amarillo, en realidad estaba muy cerca de Zhuolu, donde Chiyou luchó contra el Emperador Amarillo. Además, también se repiten ciertos relatos de estos dos personajes, por lo que DING Shan y algunos estudiosos chinos concluyeron que, de hecho, el dios de la guerra Chiyou y el Emperador Yan eran la misma persona. Sin embargo, esta conclusión aun no ha sido ampliamente reconocida.

La recopilación de la dinastía Qin de los discursos de los emperadores y funcionarios importantes *Shangshu*<sup>186</sup> dice, «el líder de la tribu Jiuli se llama Chiyou» (2001: 226).<sup>187</sup> Por lo tanto, Chiyou es el emperador de la tribu de los gigantes. «Antes de que

---

<sup>185</sup> Estatuilla de Tor de Eyrarland, llamada también «Estatua de Eyrarland». Es una pequeña figura del dios Tor con su martillo, que se conserva actualmente en el Museo Nacional de Islandia situado en Reikiavik, la capital de Islandia. Recuperado de: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bronzestatue\\_%E2%80%9EChrist\\_or\\_Thor%E2%80%9C\\_aus\\_dem\\_isl%C3%A4ndischen\\_Nationalmuseum.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bronzestatue_%E2%80%9EChrist_or_Thor%E2%80%9C_aus_dem_isl%C3%A4ndischen_Nationalmuseum.jpg) Último acceso: 29/09/2021.

<sup>186</sup> Título original: 《尚书》

<sup>187</sup> Texto original: 九黎之君，号曰蚩尤。

el Emperador Amarillo ascendiera al trono de dios, Chiyou y sus otros 81 hermanos fueron los guardias de él. Todos tenían cabezas de bestias salvajes, hablaban el lenguaje humano y comían arena y piedra para ganarse la vida» (LI Fang: 1960: 368).<sup>188</sup> En el libro de la dinastía Sur que narra los cuentos fabulosos, leyendas y mitos antiguos *Shuyiji*<sup>189</sup>, la apariencia de Chiyou se describe así: «El dios Chiyou era de cuerpo humano, tenía pezuñas de vaca, cuatro ojos y seis manos, mientras que los dientes de Chiyou son de dos pulgadas de largo e irrompibles» (1875: 1).<sup>190</sup> Vale la pena mencionar también la montura de Chiyou, según el libro geográfico de la dinastía Han *Shenyijing*<sup>191</sup>, Chiyou montaba en una bestia llamada Shitie (食铁, significa roedor de hierro). «En el sur existía una bestia que se llamaba Shitie»<sup>192</sup> (1875: 21). Además, la obra literaria anónimo de la dinastía Han *Erya*<sup>193</sup> también señala que la bestia Shitie era del sur, se parecía a un oso, con la cabeza pequeña y las patas cortas. Su cuerpo era de color blanco y negro. Lamía cobre, hierro y bambú. Esta es la montura de Chiyou, conocido también como «roedor de hierro», que hoy en día tiene el nombre de panda.



Figura 22. Imagen de Chiyou<sup>194</sup>

<sup>188</sup> Texto original: 蚩尤兄弟八十一人，并铜头，铁额，食沙石。

<sup>189</sup> Título original: 《述异记》

<sup>190</sup> Texto original: 有蚩尤神，俗云：人神，牛蹄，四目，六手 [...] 蚩尤齿，长二寸，坚不可碎。

<sup>191</sup> Título original: 《神异经》

<sup>192</sup> Texto original: 南方有兽，名曰啮铁。

<sup>193</sup> Título original: 《尔雅》

<sup>194</sup> JIANG Yingju. (Ed). (2000). *Dibujo mural de China. Vol. 1. Dibujo mural de dinastía Han de Shangdong*. Jinan: Editorial de Bellas Artes de Shandong: 144.

Al igual que Tor, Chiyou también era el «dios del atmósfera» que dominaba su funcionamiento y los cambios del tiempo. Puede controlar las nubes, las nieblas y los vientos. Y esta habilidad le ayudaba a atacar mejor a sus enemigos. La característica más destacada de Chiyou es que es el dios de la guerra y de las armas. Según *Lushi*<sup>195</sup>, «Chiyou inventó *ge* (hacha de daga), *mao* (lanza), *ji* (alabarda), *qiumao* (lanza corta), e *yimao* (lanza larga) (LUO Mi, 1611: 19).<sup>196</sup> Chiyou era de fuerte capacidad de lucha y ambición, y es considerado el «dios de la guerra temido por los antiguos chinos» (DING Shan, 2011). Sin embargo, este dios de la guerra también es un «héroe fallido» en la mitología china. Debido a que no estaba satisfecho con el gobierno de la familia Huangdi y para vengar el fracaso de su antepasado el Emperador Yan, se rebeló y luchó contra el Emperador Amarillo, esto se conoce como la famosa «batalla de Zhuolu». En el *Clásico de las montañas y los mares*, leemos el proceso de la guerra:

El Emperador Amarillo tuvo una hija llamada Nüba, que estaba calva y llevaba un vestido azul durante todo el año. Chiyou lanzó su ejército para atacar al Emperador Amarillo, y éste ordenó a su subordinado Yinglong que luchara en las afueras de Jizhou. Yinglong era bueno usando agua para atacar al enemigo, así que guardó agua para luchar contra Chiyou. No obstante, Chiyou era bueno manipulando el clima, de modo que Chiyou controlaba el viento y la lluvia para hacer que soplara viento fuerte y lluvia intensa. Por tanto, las tropas del Emperador Amarillo perdieron la capacidad de atacar y no pudieron avanzar. Entonces el Emperador Amarillo recordó a esta hija peculiar y la envió para eliminar la lluvia, ya que su hija en realidad es la diosa de la sequía. Finalmente, la lluvia se detuvo y el Emperador Amarillo condujo a sus soldados salvajes y a las bestias feroces para matar a Chiyou. Sin embargo, después de esta guerra, Nüba ya no podía volver al cielo, por lo que empezó a establecerse en el mundo humano, mientras que el lugar donde vivía ella nunca llovía y siempre estaba extremadamente seco, por lo tanto a la gente no le agradaba

---

<sup>195</sup> Título original: 《路史》, obra atribuida a LUO Mi (罗泌) de la dinastía Song, compuesta por 47 volúmenes en que presenta un gran número de contenidos históricos, geográficos, mitológicos y folclóricos.

<sup>196</sup> Texto original: 蚩尤作五兵:戈、矛、戟、酋矛、夷矛。

nada esta diosa (2015: 380-381).<sup>197</sup>

La dimensión de la guerra fue inmensa y la sangre fluyó por cientos de millas. Desde entonces, no ha habido guerra entre las dos familias, el Emperador Amarillo se encuentra en la cima del poder en el mundo mitológico chino y se ha convertido en el dios más poderoso. El fallido Chiyou fue desmembrado por el Emperador Amarillo. Lo interesante, sin embargo, es que en la cultura china, la gente todavía conserva un gran respeto y una nostalgia por el «héroe fallido» Chiyou (YUAN Ke, 1993). En el *Clásico de las montañas y los mares* se dice, «El árbol arce chino ha sido transformado desde los grilletes de Chiyou, que ha sido abandonados por el Emperador Amarillo en una montaña. Los Grilletes, manchados por la sangre de Chiyou, se convirtieron en los árboles de maple» (2015: 349).<sup>198</sup>

El erudito de la dinastía Song SHEN Kuo (沈括) en su famoso *Ensayos del Estanque de los Sueños* (2016: 134),<sup>199</sup> señala que había un estanque de sal en Xiezhou (解州), el agua del estanque no se desbordaría aunque lloviera mucho, al revés, no importaba cuándo tiempo duraba la sequía el agua tampoco se secaría. Esta agua mágica era de color rojo brillante, y los pueblos creían que era la «sangre de Chiyou». Además, hoy en día todavía se conserva una gran cantidad de culturas y costumbres sobre el Chiyou. Por ejemplo, en las provincias de Shanxi, Hebei y otras áreas todavía existe el culto a Chiyou y también se han desarrollado teatros de Chiyou, así como otras manifestaciones artísticas. Además, entre las minorías étnicas, la etnia *miao* (苗) no solo considera a Chiyou como su antepasado creador, sino que también adora el árbol de maple e incluso lo como su tótem. Evidentemente dichas costumbres están relacionadas con el héroe fallido Chiyou.

A través del análisis anterior, vemos que los miembros de la familia Yan, representados

---

<sup>197</sup> Texto original: 有人衣青衣, 名曰黄帝女魃。蚩尤作兵伐黄帝, 黄帝乃令应龙攻之冀州之野。应龙蓄水, 蚩尤请来风伯雨师纵大风雨。黄帝乃下天女曰魃, 雨止, 遂杀蚩尤。魃不得复上, 所居不雨。

<sup>198</sup> Texto original: 枫木, 蚩尤所弃之桎梏, 是为枫木。

<sup>199</sup> Título original: 《梦溪笔谈》, monografía sintética que involucra las ciencias naturales, la tecnología y los fenómenos históricos sociales de la antigua China.

por el Emperador Yan y Chiyou, Xingtian decapitado y el perseguidor del sol Kuafu son todos un símbolo de la fuerza salvaje y la lucha bélica. En la era feudal, con el establecimiento del dominio del confucianismo, el Emperador Amarillo se convirtió gradualmente en el representante del poder sagrado y soberano, mientras que la imagen de Chiyou fue constantemente empañada. En realidad, como la fuerza opuesta al Emperador Amarillo, pese a su fracaso, no es excesivo denominar al héroe fallido como dios de la guerra de la mitología china. A diferencia de la función de protección de Tor, la figura de Chiyou hace hincapié en su carácter de antagonismo y lucha. Ambos se han vuelto indispensables en los temas bélicos de las dos mitologías debido a su fuerza descomunal.

### **5.2.3 Frey y Fuxi: los dioses de la fertilidad y la reproducción**

El sexo y la fertilidad son temas indispensables en las culturas primitivas. En la antigüedad, los seres humanos necesitaban mejorar su fertilidad para mantener su capacidad de supervivencia y de resistir a los riesgos externos. Por lo tanto, la reproducción es de suma importancia para los pueblos primitivos. En la mitología nórdica, la familia de los Vanes siempre se ha asociado con el sexo y la fertilidad. Njord y su hermana dieron a luz a Frey y Freya, y entre estos hermanos, también hubo actos de incesto. Nos lo confirman las palabras de Loki en «Los Escarnios de Loki»:

Hush thee, Freya, a whore thou art,  
and ay wast bent on ill;  
in thy brother's bed the blessed gods caught thee,  
when, Freya, thou didst fart (*Edda Mayor*, 1988: 97).

Sin embargo, tal incesto no ha sido rechazado en el mundo nórdico. Al contrario, Frey es considerado el dios de la fertilidad.

Se ha discutido mucho sobre la etimología de la palabra Frey. Finn Magnusson la hace

derivar de «froe», norso «frose», que significa semilla. Por otra parte, Grimm piensa que la idea fundamental es dulzura, alegría (compárese el alemán «froh», el norso «fryd») (Niedner, 1997: 180).

Además, el nombre femenino Freya, también se deriva del nombre de su hermano. De esto vemos que el nombre de Frey implica la fertilidad y la reproducción. «Freyr, con su miembro desmesurado controla la maquinaria del sexo y la fecundidad de las parejas» (Dumézil, 1999: 197).



Figur 23. Estatua de Frey<sup>200</sup>

En la mitología nórdica, Frey y Freya son extremadamente hermosos y fuertes. A pesar de que los dos mantenían una relación incestuosa, ambos tienen sus propios matrimonios. Aquí debemos mencionar el matrimonio de Frey. Cuando ascendió en secreto al trono de Odín y observó todo el mundo, encontró a una hermosa giganta, Gerd, de quien se enamoró a primera vista y no podía olvidar nunca. Entonces envió a su mensajero Skírnir para encontrar a la bella giganta y expresarle su amor, lo que finalmente hizo que Gerd aceptara casarse con él, pero ella pidió volver a verse

---

<sup>200</sup> Estatua de bronce del dios nórdico Frey, que data del siglo XI. Encontrado en 1904 en una granja Rällinge de Suecia. En la actualidad se lo conserva en el Museo de Historia de Suecia. Recuperado de: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frej\\_R%C3%A4llinge.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frej_R%C3%A4llinge.jpg) Último acceso: 29/09/2021.

después de nueve noches. Cuando Frey escuchó esta noticia, no pudo soportar el dolor del mal de amor:

Long is a night, longer are two—  
how shall I thole three?  
Shorter to me a month oft seemed,  
than part of this night of pining (*Edda Mayor*, 1988: 73).

De hecho, este tipo de amor fuerte no es común entre los dioses nórdicos. Según Niedner (1997), la gigante Gerd representa la simiente en el suelo, el mensajero Skírnir es el aire que acompaña el brillo del sol. Y Frey no solo es el hombre que siembra, sino que también es el dios que dotó a la gigante de las cualidades sagradas. Lo interesante, sin embargo, es que fue su intenso amor lo que le hizo perder la cordura y entregar su espada mágica, lo que le condujo a quedarse con las manos vacías en la batalla final y no poder hacer nada sino esperar la llegada de la muerte. Ha de tenerse en cuenta que este es el destino de Frey: como dios de la fertilidad trajo vida a la tierra, pero al mismo tiempo pagó el precio por su amor irracional.

La característica de fertilidad de Frey ha llamado la atención de muchos estudiosos occidentales y algunos opinan que esto convierte a Frey en uno de los dioses más importantes del mundo nórdico. El filólogo británico E.O.G. Turville-Petre afirma lo siguiente: «Freyr appears chiefly as a god of fertility. For some people, for whom welfare depended on the fertility of the crops, he was most important of all gods; he was ‘god of the World’» (1964: 175). Además, el nombre «Frey» significa el rey, de modo que no solo representa el dios de fertilidad, sino también antepasado de los emperadores nórdicos, de modo que como bien resume William P Reaves (2008), junto con Odín y Tor, Frey es el dios más prominente de la Era Vikinga.

Además, vale la pena señalar que la fertilidad de Frey no solo se refleja en las funciones sexuales y reproductivas de hombres y mujeres, sino que también representa la vitalidad y la reproducción de la naturaleza. «Frey es el más excelso de los Ases; él



manda en la lluvia y el brillo del sol y por lo tanto también en la vegetación de la tierra, y es bueno invocarlo para la cosecha y la paz; él gobierna también la riqueza de los hombres» (Stúrluson, 1984: 55). Por lo tanto, en la cultura nórdica, la gente adora a Frey rogándole que bendiga su matrimonio y la buena cosecha, e incluso la armonía y la paz de toda la sociedad. Se puede decir que Frey no solo representa la fertilidad del ser humano, es también el dios de la humanidad, ya que está íntimamente relacionado con el desarrollo y la vida humana. Como bien resume Dumézil: «Ódinn gobierna la victoria; con su dominio de las tormentas, los vientos y las lluvias Tórr otorga la abundancia agrícola y la salud; Freyr, con su miembro desmesurado, controla la maquinaria del sexo y la fecundidad de las parejas» (1999: 187).

En la mitología china, son Nüwa y Fuxi quienes asumen la función de reproducción. Como un par de hermanos no solo mantienen relación sexual, sino que también se les considera los dioses creadores de la humanidad. Lo primero que sabemos sobre Fuxi es el relato de él creando a la humanidad con Nüwa. En China, la zona Huaiyang (淮阳) de la provincia Henan llama a Fuxi *renzuye* (人祖爷, significa abuelo antepasado de los humanos), es decir, le considera como abuelo de la humanidad. De hecho, Fuxi ocupa más funciones en la mitología china. Los logros de Fuxi consisten en varios aspectos: la creación de los hombres; el invento del sistema *Bagua*; así como el establecimiento del sistema de matrimonio y la adivinación, y dos de ellos están relacionados con la adoración reproductiva. Sin embargo, es innegable que con las demandas políticas y la identidad femenina de Nüwa, se suele atribuir la función de reproducción a Nüwa. Para Fuxi, los gobernantes antiguos lo consideraron más como dios protector mientras que ignoraron la función primaria de él: la reproducción. Por tanto, debemos restaurar y prestar atención a las características fundamentales del culto reproductivo de Fuxi.

En el trabajo geográfico de la dinastía Wei de Norte *Shuijingzhu* (2016)<sup>201</sup>, se dice que

---

<sup>201</sup> Título original: 《水经注》 (*Comentarios del clásico de agua*). Es una antigua obra maestra de la geografía china con un total de cuarenta volúmenes. El autor es LI Daoyuan (酈道元) a finales de la dinastía Wei del Norte.

el emperador Haihao Fuxi nació en un pueblo llamado Chengji (成纪). Chengji es el nombre antiguo de la ciudad Tianshui (天水) de hoy.

El emperador Haihao también se llama Paoxi [...] es el primero de todos los dioses [...] representa la primavera y gobierna el este. Simboliza la luz del sol, por lo tanto le atribuye el título Haihao (significa el cielo). Su capital está ubicada en Chen (HUANG Fumi, 1964: 4).<sup>202</sup>

En *Gangjian Yizhi Lu*<sup>203</sup> se registra: «El emperador Haihao falleció y fue enterrado en Chen» (1901: 36).<sup>204</sup> Chen es el nombre antiguo de la ciudad Huaiyang. A través de la literatura y los descubrimientos arqueológicos se deduce que Fuxi nació en el área actual de Tianshui de la provincia Gansu adonde llevó a su tribu y después se mudaron a la capital en Huaiyang, donde fue enterrado después de su muerte. Por lo tanto, Tianshui es conocida como la ciudad natal del Emperador Fuxi, y Huaiyang es la capital de él. Dado que los dos lugares cuentan con una historia bastante larga con la figura Fuxi han desarrollado una gran cantidad de actividades y tradiciones de los cultos a Fuxi. Lo que vale la pena mencionar aquí es la gran actividad cultural folclórica con el culto a Fuxi como núcleo en la ciudad de Huaiyang: Feria del Mausoleo de Haihao.

En Huaiyang, cada año se lleva a cabo la Feria del Mausoleo de Haihao que se inicia desde el segundo día del febrero según el calendario lunar y que dura un mes. Además, también se celebran ferias pequeñas el primer y el decimoquinto día de cada mes. Hasta el día de hoy, colocar ofrendas de sacrificio, quemar incienso en las mesas de honor y orar por bendiciones siguen siendo los procesos principales de los participantes. Durante la Feria, el mausoleo de Haihao está lleno de tanta gente que es

---

<sup>202</sup> Texto original: 太昊帝庖牺氏 [...] 为百王先 [...] 故位在东方。主春，象日之明，是称太昊，都陈。

<sup>203</sup> Título original: 《纲鉴易知录》，obra histórica de la dinastía Qing, narra la historia general desde la época legendaria hasta el final de la dinastía Ming.

<sup>204</sup> Texto original: 帝崩，葬于陈。

difícil detenerse, solo se puede avanzar lentamente con la multitud que adoraba. Además de la participación de los pueblos, la danza del sacrificio es también la manifestación viva del culto a Fuxi. Entre las muchas representaciones folclóricas, la más famosa es la danza *danjingtiao*. (担经挑, también conocida como «danhualan» (担花篮) o «Danza lüji» (履迹舞)), que es una danza bruja primitiva que se utilizaba en el proceso de oración con el objetivo principal de adorar a Fuxi y Nüwa. *Danjingtiao* no solo es una danza primitiva que alaba a Fuxi, sino que también refleja las características de la función reproductiva de Fuxi.

Al realizar las representaciones, los intérpretes se cruzaron como las serpientes, uno de los movimientos es: las dos personas se ponen espalda con espalda, con el movimiento de los cuerpos, las faldas de seda largas y negras que cuelgan detrás se enredan y entrelazan, que nos recuerda la imagen del apareamiento de Fuxi y Nüwa (LI Naiqing, 2005: 323).

Ya sea la forma de ocho de los pasos, los movimientos como la andadura de serpiente o las faldas entrelazadas, coinciden con las imágenes del sexo entre Fuxi y Nüwa en los retratos de piedra o pinturas de seda de tumbas antiguas de la dinastía Han. Por tanto, tal representación artística no es sino la manifestación del culto reproductivo. Cuando bailan, también acompaña la canción sobre la historia de los hermanos: «El dios divino solo dejó este par de hermanos, ellos no tuvieron otro remedio que casarse. Dieron a luz a muchos hijos, por eso todos somos hijos del dragón [...]» Obviamente, expresa la adoración de la creación de los seres humanos de Fuxi y Nüwa y también el deseo del culto reproductivo.

En la cultura folclórica china, el culto a Fuxi no solo está incorporado en los rituales y danzas sagradas, sino también en los objetos folclóricos con características distintivas del chamanismo primitivo: *ninigou* (泥泥狗: perros de barro).

El perro de barro, también llamado el perro guardián del mausoleo del abuelo Fuxi, es un tipo de estatua hecha de arcilla. Toma el color negro para el cuerpo principal, y sobre este se pinta con líneas rojas, amarillas, blancas, verdes y rosas para decorar. Los

monos con cara humana, perros de dos cabezas, pájaros de nueve cabezas y bestias con cara humana son formas muy comunes. Hay leyendas que cuentan que el perro de barro era un juguete que Fuxi inventó con mimbre para sus hijos y nietos; también hay relatos que dicen que el perro de barro era el guardián que una vez ayudó al dios Fuxi. En cualquier caso, el perro de barro se ha convertido en un soporte material para que los humanos expresen su respeto y creencia en el abuelo Fuxi de forma física y visual. En la forma del perro de barro, la característica más distintiva son los prominentes órganos reproductores femeninos, que encarna el culto a la reproducción primitiva.



Figura 24. Artista folclórico chino REN Guohe (任国和) y *ninigou*<sup>205</sup>

Como protector de la humanidad, la función principal de Fuxi es garantizar la descendencia y proteger la prosperidad de la familia, que implica también la expectativa más importante de los chinos antiguos. Por tanto, el perro de barro se convirtió en la encarnación de la fertilidad y del poder sobrenatural de Fuxi. Los hombres interactúan con la cultura folclórica mediante la participación de las actividades relacionadas, durante dicho proceso se manifiesta la cosmovisión y la psicología cultural de los pueblos. La Feria del Mausoleo de Haihao refleja, sin duda, la búsqueda de la fertilidad y la bendición de los peregrinos y esta tradición está profundamente arraigada en el concepto cultural de la nación china, es decir, la

---

<sup>205</sup> Fotografía del periodista de *Noticias de China* YANG Zhenghua (杨正华). Fecha de publicación: 30/12/2015. Recuperado de: [https://m.sohu.com/a/51333268\\_205741](https://m.sohu.com/a/51333268_205741) Último acceso: 04/06/2021.

expectativa de salud familiar y prosperidad de los descendientes. Bajo el dominio del confucianismo, la gente evita los temas míticos y concede gran importancia a la reproducción y a la familia. El confuciano de la dinastía Han Occidental DAI Sheng dice, «Si quiere dominar el mundo, hay que gobernar bien su propio país, pero si quiere gobernar el país, lo primero que debe gobernar bien es su familia» (1926: 226).<sup>206</sup> Asimismo, según el confucianismo tradicional, «Hay tres tipos de comportamientos que se consideran extremadamente infiliales, entre los cuales el más grave es no tener descendencia» (*Mengzi*<sup>207</sup>, 1936: 191).<sup>208</sup> Por lo tanto, la descendencia es lo más importante para una familia. Esta tradición ha continuado hasta el día de hoy, de manera que no es difícil entender por qué la gente respeta tanto a Fuxi.

Para los chinos antiguos, Fuxi y Nüwa no solo representan la reproducción y la fertilidad, sino que también simbolizan los dioses creadores de la humanidad. Bajo la influencia del confucianismo los humanos en la era feudal se vieron obligados a evitar temas sobre los dioses, pero la búsqueda de la descendencia y la expectativa de prosperidad familiar llevó a los hombres a acudir a los antepasados creadores de la humanidad: Fuxi y Nüwa. Por lo tanto, el culto a los antepasados no es sino el desarrollo y la transformación del culto a la reproducción y la fertilidad bajo la estructura confuciana, y también la encarnación de la ideología de la piedad filial que es el núcleo del confucianismo chino. Como afirma Cassirer (1944), China es un país estándar de culto a los antepasados, donde podemos estudiar todas las características básicas y los significados especiales del culto a los antepasados. Es precisamente por esto que la gente llama a Fuxi «el abuelo de los seres humanos» y a Nüwa «la abuela de los seres humanos».

---

<sup>206</sup> Texto original: 古之欲明明德于天下者，先治其国；欲治其国者，先齐其家。

<sup>207</sup> Título original: 《孟子》，obra clásica del confucianismo, escrita por el maestro Mengzi (孟子, conocido también en el Occidente como Mencius o Mencio) y sus discípulos en medio del Período de los Reinos Combatientes. El libro registra principalmente los pensamientos políticos, educativos, filosóficos, así como éticos de Mengzi.

<sup>208</sup> Texto original: 不孝有三，无后为大。

Al igual que Frey en la mitología nórdica, Fuxi no solo simboliza el sexo y la fertilidad, sino que también está íntimamente relacionado con la naturaleza y la vida social humana. Es él quien cambió el modo de producción, crió el ganado, probó hierbas y empezó a desarrollar las actividades de pesca y caza, etc. Por ejemplo, en *Shizi*<sup>209</sup> se afirma: «en el mundo gobernado por Fuxi había muchas bestias, por tanto Fuxi enseñaba a los humanos a cazar» (2002: 19).<sup>210</sup> Además, «la música ha sido creada por Fuxi» (XU Shen, 2007: 638).<sup>211</sup> Por lo tanto, los chinos creían que Fuxi creó la música y los instrumentos musicales para instruir a los humanos. Además, como mencionamos anteriormente, Fuxi también creó el sistema de *Bagua* con el que no solo se puede hacer adivinaciones, sino que también es capaz de tratar las enfermedades combinando los cinco elementos básicos con el movimiento de los propios órganos, el aire y la sangre de los hombres. Y esta cultura se convirtió más tarde en la base y el núcleo de la teoría médica tradicional china. Los días quince y dieciséis del primer mes lunar de cada año los pueblos acuden a la feria de Fuxi en su pueblo natal Tianshui. En la feria ofrecen primero los sacrificios a la estatua de Fuxi y ejercen una serie de rituales para expresar el respeto, luego practican la costumbre de la moxibustión para tratar las enfermedades. Los creyentes cortan el papel rojo en forma de ser humano y según el género del paciente representado por el hombre de papel se selecciona un ciprés en el templo. La gente pega las figuras de papel en cipreses y un tipo de hierba llamada Ai (艾草) en la parte correspondiente donde el cuerpo se siente incómodo. Finalmente, prende fuego a la hierba hasta que se vuelva negra. De esta forma la enfermedad de uno mismo o de otros se puede curar mediante esta forma de moxibustión del hombre de papel.

En resumen, vemos que en la mitología china y la cultura folclórica Fuxi no solo es el dios de la fertilidad a cargo de la reproducción humana, sino también el dios ancestral

---

<sup>209</sup> Título original: 《尸子》, libro integral de pensamiento de varias escuelas y compilado por Shijiao (尸佼), un político y filósofo en el período de los Reinos Combatientes.

<sup>210</sup> Texto original: 宓羲氏之世，天下多兽，故教人以猎。

<sup>211</sup> Texto original: 庖犧氏所作弦乐也。

que protege el bienestar familiar y también el dios protector que crea música, establece el sistema matrimonial y elimina enfermedades. Como resultado, Fuxi se ubica entre los «Tres Emperadores» más destacados de la mitología china y se venerado por los chinos hasta la modernidad.

### **5.3 Las figuras femeninas de los mitos nórdicos y chinos**

Las mujeres son indispensables en casi todos los sistemas mitológicos y con frecuencia se conciben como personajes misteriosos y poderosos. Bien sea en el mundo nórdico con condiciones naturales duras o en el terreno chino influido por varias religiones, las figuras femeninas están revestidas de funciones muy similares. Para el universo mitológico, las mujeres representan el origen de toda la vida, simbolizando poderosas funciones de producción y creatividad. Desde la perspectiva de las funciones políticas, también son administradoras que gobiernan el mundo; asimismo, son protagonistas a partir del aspecto de las emociones y relaciones sexuales, son débiles a la vez que fuertes y valientes; inocentes y tiernas, pero también crueles y ambiciosas. A continuación, interpretaremos principalmente a partir de estos tres aspectos las figuras femeninas.

#### **5.3.1 La madre creadora fértil**

En primer lugar, cuando hablamos de las diosas, la primera característica que surge es la de la fertilidad y la reproducción, que se ha considerado como la función fundamental de las figuras femeninas. En las civilizaciones primitivas, los humanos no percibían aun la importancia del hombre en el acto reproductivo, por lo que el culto a la reproducción se basa fundamentalmente en el culto femenino. En la mitología nórdica, el nacimiento del universo proviene de la vaca Audumbla y a la diosa Nerthus se la considera como la Madre Tierra. En la mitología china, ya sea Nüwa, que creó los seres humanos con arcilla, o Jiangyuan, que se quedó embarazada por pisar las huellas de gigantes, nos hace prestar atención a la fertilidad de las mujeres, y podemos confirmar tal característica a través de otros fenómenos culturales.

YE Shuxian (2014b) señala que después de que la sociedad de caza se desarrollara en sociedad agrícola, la figura femenina estableció una relación simbólica con la tierra de una forma natural. Debido a que la tierra representa la fertilidad por antonomasia, se considera que la tierra es la encarnación de la mujer. En su obra *El lenguaje de la diosa* (1996), la arqueóloga lituana Marija Gimbutas señala que la tierra no es solo la encarnación de la imagen de la madre para alumbrar una nueva vida, sino que también es el hogar al que regresan los muertos. La tumba también es el útero. Después de morir, las personas yacen en tumbas lo que significa regresar al útero de la madre y regresar al origen de la vida. Por tanto, en el taoísmo la imagen de la tierra es gruesa, femenina y representa el *yin*.

A los ojos de los pueblos primitivos que debían afrontar difíciles condiciones naturales y de supervivencia, la fertilidad significa fuerza, riqueza y lo más importante: supervivencia. Por lo tanto, las figuras femeninas, en su mayoría, destacan por su gordura. El antropólogo estadounidense Weston La Barre indica en su ensayo *Muelos: A Stone Age Superstition about Sexuality* (1984) que las palabras «fecundo», «feto», «femenina» y «fémur» cuentan con una misma raíz «fe», lo que muestra que la relación entre las mujeres, la gordura y la fertilidad. En la familia de los Vanes, el animal que acompaña al dios de la fertilidad Frey es un jabalí. La Barre (1984) hace hincapié en que en la cultura primitiva la razón por la que se adoraba a los cerdos está relacionada con su gran capacidad reproductiva que se visualmente se representaban por su obesidad. Johnni Langer también afirma que «los cerdos simbolizan el poder de la reproducción y la fertilidad en general (incluso humana)» (2017: 9).

Y los objetos de jade de los descubrimientos arqueológicos hallados en varios sitios de China en el siglo pasado, *yuzhulong* (玉猪龙: el dragón cerdo de jade) también confirma nuestro análisis anterior. Entre los diferentes dragones de cerdo de jade desenterrados, tomamos como ejemplo al dragón cerdo de jade del patrimonio cultural Hongshan de la provincia Liaoning, el más grande y representativo hasta hoy en día.





Figura 25. El dragón cerdo de jade<sup>212</sup>

Este objeto de jade se representa con un cuerpo de serpiente, cabeza de cerdo, orejas grandes y abultadas, ojos redondos, boca ligeramente abierta, colmillos expuestos, cuerpo rizado como un anillo, achatado y grueso, y con el lomo perforado. El jade, como la piedra preciosa más noble de la antigua China, simboliza la purificación y la divinidad. El dragón cerdo de jade enterrado en la tumba es, sin duda, un símbolo de la estimación social y del poder; asimismo, a la figura de su forma (cabeza de cerdo y cuerpo de serpiente) se considera el prototipo primitivo del dragón. Por eso, para los pueblos primitivos, los cerdos obesos y fecundos se han convertido en los símbolos de la reproducción, por lo que la imagen de la mujer es mayoritariamente de pechos, abdomen y glúteos gruesos, e incluso se resaltan los órganos sexuales para enfatizar su función reproductora.

En chino, la palabra «nacer» (生, pinyin: sheng) significa, por un lado, el «nacimiento» y «parto», por otro lado, también indica «producir», «crear». Por tanto, la función de gestación de la mujer no solo se limita a la fertilidad humana, sino que también incluye la creación de la vida y del universo. Tanto Audumbla como Nüwa son las fuerzas femeninas primitivas del universo. La filósofa francesa Simone de Beauvoir señala por

---

<sup>212</sup> Museo de Liaoning. Recuperado de: <http://www.lnmuseum.com.cn/index/index/ndetail/id/1529.html>  
Último acceso: 27/10/2021.

su parte que la madre es el caos y el caos no es sino el origen de toda la vida, y también el destino al que está abocado toda vida. La madre es la Nada (2005: 233). El taoísmo chino también considera este estado caótico como la fuente primaria de toda la vida y el fundamento de todas las cosas. «La nada es el origen del universo» (Laozi, 2011: 2).<sup>213</sup> En otras palabras, la presencia femenina implica la fuerza creadora del mundo. Asimismo, ha de tenerse en cuenta que es también la fuente eterna para que regresen los muertos al origen. En la mitología nórdica, la hija de Loki, Hel, se encarga de gobernar el inframundo; en los mitos chinos, recordamos que la diosa que ayudaba a Houyi y le dio las píldoras mágicas para recuperar su inmortalidad era Xiwangmu (西王母, conocida también como la Reina Madre de Occidente). Ella es una de las diosas más antiguas, ella «tiene forma de cuerpo humano, decorado con jade en la cabeza, pero con dientes de tigre y cola de leopardo, siempre vivía en las cuevas» (*Clásico de las montañas y los mares*, 2015: 364-365).<sup>214</sup> Por tanto, al igual que Hel, su aspecto físico original es impactante, y las funciones de Hel y la Reina madre de Occidente son análogas. Xiwangmu es la diosa que se encarga de condenar los castigos e incluso de la muerte a los dioses y humanos. Tal característica también puede ser confirmada por la diosa Freya, que también está relacionada con la muerte. En la mitología nórdica, Freya no solo implica el sexo y la reproducción, sino que también es responsable de traer de regreso a parte de los soldados caídos en las batallas a su palacio Folkvang, y la otra parte es conducida al Valhalla. Por lo tanto, «Freya was associated not only with procreation and childbirth, but also with death and the afterlife, completing the full circle of the life-cycle» (Reaves, 2008: 3).

En consecuencia, la madre de la vida es también la madre de la muerte. Recordamos que es ella quien custodia las píldoras de inmortalidad, de modo que puede condenar a los hombres a la inmortalidad o bien declarar su muerte. El erudito chino WENG Yintao (翁银陶) (1985) indica que la Reina Madre de Occidente es la Diosa del Castigo en la mitología china antigua. El mitólogo chino GUO Wei (过伟) señala en su

---

<sup>213</sup> Texto original: 无名天地之始。

<sup>214</sup> Texto original: 有人，戴胜虎齿，有豹尾，穴处，名曰西王母。

obra *La diosa china* (2000)<sup>215</sup> que durante la dinastía Han, la aparición de Xiwangmu experimentó un cambio radical volviéndose femenina y finalmente se convirtió en una diosa elegante y hermosa en las obras literarias antiguas. Además, las leyes fisiológicas cíclicas a las que están sometidas las mujeres están en consonancia con el movimiento de la fase lunar, lo que hace que las mujeres no solo signifiquen el nacimiento, sino que también simbolicen la muerte y el renacimiento. Como dijo YE Shuxian, «la esencia del culto a la madre dios es el culto a la vida y la regeneración» (2004c: 176). Y esta poderosa habilidad de creación, muerte y regeneración se refleja en numerosos símbolos basados en las figuras femeninas que hemos mencionado, tales como la luna, el cerdo, la rana y el sapo, etc. En resumen, tanto para la mitología nórdica como la china, las figuras femeninas, como símbolos de la fertilidad y la reproducción, representan el útero que engendra la vida y el universo, asimismo, son vectores de conexión en el proceso de nacimiento, muerte y renacimiento. Como bien resume Majia Gimbutas:

La Diosa, en el conjunto de sus manifestaciones, era un símbolo de la unidad vital en la Naturaleza; su poder estaba en las aguas y en las piedras, en las tumbas y en las cuevas, en los animales terrestres y en las aves, en las serpientes y en los peces, en las colinas, en los árboles y en las flores; de ahí la percepción holística y mitopoética de la sacralidad y misticismo de todo cuanto existe sobre la Tierra (1996: 321).

### **5.3.2 Las administradoras del mundo**

En segundo lugar, debemos señalar que, en los dos sistemas mitológicos, además de la función de fertilidad y creación, las diosas también asumen otras responsabilidades y tareas tan importantes como las de los dioses masculinos, lo que las convierte en componentes imprescindibles del mundo mitológico nórdico y chino. En primer lugar, el grupo más destacado en la mitología nórdica son las valquirias, que se sacrificaron a sí mismas al dios Odín convirtiéndose en sus sirvientes fieles.

---

<sup>215</sup> Título original: 《中国女神》

The valkyrie is literally ‘chooser fo the slain’, but her responsibilities vary. Sometimes she must follow Óðinn’s orders in choosing the bravest men to carry off to Valhöll, on other ocasiones she herself may choose who will be granted victory and who will die in battle (Larrington, 1992: 156).

Cuando la guerra se combina con la imagen femenina, la mitología nórdica nos muestra la característica de la «mujer fuerte». A diferencia de las diosas bellas y delicadas de otros mitos, las valquirias se encuentran en los campos de batalla y tratan con los guerreros nórdicos que luchan con valentía contra sus enemigos.

Frig, la esposa de Odín, es la primera entre las diosas y conoce muy bien el destino de todos, pero nunca lo predice ni lo cuenta. Además, sus sirvientas también se encargan de diversos trabajos, por ejemplo, Fulla está a cargo de la fertilidad de la tierra; mientras que Hlyn se encarga de cuidar a los humanos que Frig quiere salvar de la pobreza o del peligro; Gnaa es la mensajera entre Frig y otros mundos.

Por lo tanto, Frig no solo es la diosa con mayor poder del universo nórdico, sino que también es la diosa responsable del matrimonio y el amor. En la mitología china, la esposa del Emperador Amarillo, Leizu, es considerada la diosa del tejido y de la seda. Sin embargo, GONG Weiyong (龚维英) propone en *La pérdida de la diosa* (1993)<sup>216</sup> que Leizu, como indica su nombre Lei (palabra homófona de 雷, que significa el trueno) era originalmente la diosa del trueno y del relámpago, pero bajo la influencia del confucianismo el dios del trueno se convirtió en una figura masculina.

Además, al igual que la diosa del amor Freya, Frig también presenta el desorden de relaciones sexuales.

Loki said:

“Hush thee, Frigg, who art Fjorgyn’s daughter:

thou hast ever been mad after men.

Vili and Vé thou, Vithrir’s spouse,

---

<sup>216</sup> Título original: 《女神的失落》

didst fold to thy bosom both.” (*Edda Mayor*, 1988: 96).

Como diosa suprema de todas las diosas, Frig mantiene relaciones sexuales con los hermanos de su marido, y la diosa del amor Freya, como hemos comentado, posee también muchos amantes. Esta característica de la mitología nórdica ha llamado la atención de muchos estudiosos occidentales. En *The Feminist companion to mythology* (1992), Larrington señala que la cuestión no consiste en el comportamiento sexual *per se*, sino que las diosas eligen los objetos equivocados, es decir, tener relaciones sexuales con los parientes de su marido e incluso con los enemigos de los dioses, lo que constituye la clave del error. E indica que este fenómeno no es una mera burla de la cultura pagana por parte del cristianismo, sino una trama determinada por la cosmogonía nórdica, ya que el destino nórdico marca un comienzo de nueva regeneración a través de la destrucción del viejo mundo. En el Ragnarök, que sirve como forma de purificar y renovar el universo, estas caóticas relaciones sexuales pertenecen solo al mundo viejo y es lo que se deben eliminar y que acelera la destrucción de sí mismo. Nos recuerda al dios de luz Bálder, que no pertenece al mundo viejo lleno de luchas y conflictos, por tanto, está destinado a morir; análogamente, las relaciones sexuales caóticas y los incestos, junto con las batallas y mentiras, son elementos que impulsan el proceso de la derrota del viejo universo.

Aparte de lo mencionado, hallamos otras figuras femeninas que representan otras responsabilidades tanto en los mitos nórdicos como en los chinos, por ejemplo, las tres nornas (pasado, presente y futuro) que se encargaban de cuidar al árbol cósmico. En realidad, simbolizan la encarnación del destino del universo nórdico. La esposa de Bragi, Idun, era la diosa que guardaba la manzana de juventud para los dioses y en la mitología china, recordamos que la diosa de la sequía era Nüba; la Reina Madre de Occidente Xiwangmu era la diosa del castigo, etc. En resumen, al igual que los dioses masculinos, las diosas femeninas también asumían responsabilidades vitales y administraban el mundo.

### 5.3.3 Las protagonistas del amor

Por último, queremos destacar que las diosas también son las protagonistas en los mitos que tratan sobre el amor. Ya hemos comentado la pasión entre la gigante Gerd y Frey que provocó que el joven dios perdiera su arma. En la mitología china también encontramos la pasión capaz de romper las fronteras entre el ser humano y la divinidad. Según las leyendas, Zhinü (织女: significa «tejedora»), la hija menor del Emperador Amarillo, se enamoró por casualidad de un hombre mortal llamado Niulang (牛郎: significa «pastor»), y los dos se casaron en secreto dando a luz a un hijo y una hija. Sin embargo, el amor entre humanos y dioses estaba estrictamente prohibido. Por tanto, la diosa del castigo, la Reina Madre de Occidente, se llevó por la fuerza a Zhinü desde el mundo terrenal. Al ver que se llevaban a su esposa, Niulang inmediatamente fue en su busca hacia el cielo. Cuando estaba a punto de alcanzarla surgió repentinamente un río enorme que le detuvo. El río fue creado por la Reina Madre con su horquilla mágica. Al ver a Niulang desesperado sufriendo por amor, se conmovió y llamó a las urracas para construir un puente sobre el gran río, pero este puente solo aparecía el séptimo día de julio, de manera que los dos amantes podían reunirse una vez al año. Este es el legendario encuentro del puente de la urraca y este día se ha convertido en el Día de los Enamorados de China.<sup>217</sup>

Lo llamativo en los mitos chinos sobre el amor es la jerarquía inquebrantable entre dioses y humanos. Sin embargo, en la mitología nórdica, frente al amor las mujeres no solo son persistentes y valientes, sino que pueden mostrarse también egoístas y feroces. En *El Cantar de los Nibelungos*, cuando la orgullosa y poderosa reina Brynhild averigua que ha sido engañada en su matrimonio su furia le alía con el astuto cortesano Hagen que se ofrece voluntariamente para vengar a la reina y tratar de asesinar a Sigfrido. Y la esposa de Sigfrido, Crimilda, obsesionada con vengar a su esposo,

---

<sup>217</sup> El Día de los Enamorados de China, conocido también como el Festival Qixi (七夕节), Festival Qiqiao (七巧节) y Festival de las Chicas (女儿节). Se celebra cada año el séptimo día del julio del calendario lunar y es un festival folclórico tradicional chino. Sobre la base de la hermosa leyenda del amor de Niulang y Zhinü y la astronomía antigua, se ha convertido en un festival que simboliza el amor y el Día San Valentín de China.

intenta matar al enemigo sacrificando su amor y familia posteriores, hasta que finalmente murió junto con Hagen. Otro ejemplo es el personaje de Brynildr en la *Saga de los Völsungos*, obra adaptada desde *El Cantar de los Nibelungos* y de la mitología nórdica. Ella creía que le había engañado su amor, dejó que su esposo conspirara para vengarse de Sigurdr y asesinarlo cruelmente. Este comportamiento no solo sumió a la esposa original de Sigurdr, Gudrun, en un dolor enorme, sino que también le incapacitó para vivir en paz, torturada por este «amor feroz», hasta que eligió el camino de Sigurdr y morir juntos.

‘I now ask you, Gunnar, to grant a last request. Have a great pyre built on the level ground for all of us, for myself, for Sigurd and for those killed with him. Let there be a covering dyed in men’s red blood, and burn there at my one side the Hunnish king, and at his other side my men, two at his head, two at his feet, and two hawks—an equal division. Lay there between us a drawn sword as of old when we shared the same bed—when we were called man and wife, and if I accompany him the door will not swing shut on his heels, nor will our funeral be paltry if five bondswomen and eight servants given me by my father accompany him, and also burn there those who were killed with Sigurd, and I would say more if I were not wounded, but now the wound is frothing, the gash opening, and I have told the truth.’

So Sigurd’s body was laid out according to the ancient custom, and a great pyre was built. And when it was properly alight the body of Sigurd Fafnisbane was laid upon it, also the body of his three year old son whom Brynhild had ordered to be slain, and Guttorm’s. And when the pyre was blazing, Brynhild went out on to it and told her maids in waiting to take the gold she desired to give them. And after that Brynhild died and was burnt there with Sigurd, and so their days ended (*The Saga of the Volsungs*, 1965: 60-61).

No cabe duda de que estas figuras femeninas son egoístas y están dominadas por sus pasiones profundas. Ante el amor y el odio, eligen traicionar a sus hermanos e incluso

a sus maridos. Tal egoísmo nos recuerda a la diosa china de la luna Chang'e. Para recuperar su privilegio de vida eterna, ella también elige abandonar a su propio marido. Son egoístas, crueles y vengadoras y no dudan en sacrificar a sus maridos, hijos e incluso sus propias vidas por venganza. La mitóloga estadounidense Bettina Liebowitz Knapp (1998) señala que Crimilda era un instrumento de muerte, al principio trataba de salvar a su esposo, pero después buscó ayuda para matar a su esposo. Basada en una fuerte sensación de culpa y odio, eligió tomar represalias salvajemente; mientras que Brynildr es la que destruyó lo que no podía obtener. Sin embargo, bajo la apariencia de fuerza de las mujeres nórdicas, en realidad se oculta la tragedia, puesto que son personas que nunca han sido capaces de controlar su propio destino. No obstante, ellas sí pueden luchar por sus derechos, pueden expresar su amor loco u odio implacable, pueden vivir de forma desesperada o morir apasionadamente. En los mitos nórdicos, frente a su matrimonio insatisfecho, Skadi optó por «divorciarse». Sin lugar a duda, las figuras femeninas nórdicas eran fuertes, audaces e independientes. Como bien resume Knapp,

Kriemhild and Brunhild were both negativized for having dared to step out of the habitual role imposed upon women during thousands of years of patriarchal dominion: that of meek, withdrawn, and passive females. Only when the female was imprisoned in a tightly corseted, contained existence did the male feel safe (1998: 116).

En la mitología china primitiva las diosas principales eran la diosa madre que creó el universo, la diosa fértil que engendra vida (también era la diosa del matrimonio y del amor), así como la que se encargaba del castigo y la muerte. Sin embargo, el papel dominante del confucianismo y la llegada de la sociedad patriarcal transformó la visión de las mujeres y junto con las diosas fueron perdiendo gradualmente su condición de independencia. Bajo la influencia de esta cultura, el papel de las diosas en la mitología china ha disminuido y muchas de sus funciones se han transferido a los dioses masculinos. Los pueblos primitivos adoraban la fuerza masculina, por tanto,



practicaban el culto a dioses masculinos o héroes divinos y, por tanto, hoy en día hallamos sobre todo dioses masculinos en el sistema mitológico chino. Sin embargo, la religión nativa de China, el taoísmo, manifiesta justo lo opuesto. El taoísmo enfatiza el poder de la feminidad, la oposición dual y la coincidencia. YE Shuxian señala en *Laozi y los mitos* (2004c)<sup>218</sup> que la ideología confuciana es positiva, prometedora y controladora, agresiva, racional y ofrecedora, mientras que los taoístas se oponen firmemente a dicho pensamiento. Ellos destacan las actitudes femeninas, indulgentes, tolerantes, implícitas, misteriosas y aceptadoras. En el pensamiento taoísta la feminidad, como polo indispensable del universo, representa el caos originario y la fuerza primaria del universo, por lo que volver a la feminidad, volver al *yin*, o *regressus ad uterum* de Eliade, es volver al origen del universo.

---

<sup>218</sup> Título original: 《老子与神话》



## CAPÍTULO VI. FUNCIÓN E INFLUENCIA DE LOS MITOS NÓRDICOS Y CHINOS EN LA SOCIEDAD MODERNA

### 6.1 El mito en la sociedad moderna

La relación del ser humano del siglo XXI con el mito es conflictiva. Por un lado, es frecuente su utilización con un sentido peyorativo, como equivalente de lo irreal, lo falso, lo irracional y quimérico, remitiendo a una visión un tanto simplista y ya superada de la oposición entre *mito* y *logos* [...] por otro lado, se considera también como un mito a alguien, o algo, rodeado de una gran admiración o estima [...], de modo que personas reales, como John Lennon, Humphrey Bogart o Marilyn Monroe (por citar algunas figuras icónicas), son elevados a la categoría de ídolos, satisfaciendo, así, la necesidad de héroes, de seres extraordinarios con vidas extraordinarias que se oponen, a la vez que dan sentido, a nuestra cotidianidad (Molpeceres Arnáiz, Pérez Miranda, 2016: 31).

De hecho, nuestro mundo está experimentando un proceso de «mitificación», no solo de personajes históricos célebres, o de figuras de la historia más reciente que sobresale en algún campo, sino también de objetos como libros, películas o personajes ficcionados. Se suele etiquetar a estas personas u objetos para expresar el respeto y estima. Sin embargo, en la sociedad actual, cuando citamos un mito se considera como algo opuesto a la ciencia, algo irreal y sobrenatural, pero al mismo tiempo el mito pervive, si bien transformado por el tiempo y los acontecimientos históricos. El mito lleva cambiando su fisonomía constantemente, aunque, con frecuencia, mantiene gran parte de su núcleo espiritual y está siempre vinculado a la sociedad. En una relación de retroalimentación, pues la mitología, desde su nacimiento, estuvo influida por factores políticos, culturales e incluso económicos, y a su vez, ella misma impacta en estos factores. Por esta razón los mitos se estudian e interpretan desde diversas perspectivas; Frezer, por ejemplo, considera los mitos como una ciencia original arraigada en la antigua brujería; F. Max Müller (1982) definió la «enfermedad lingüística» en la

mitología y para Edward B. Tylor (1920) los mitos eran una forma de filosofía primitiva. Además, la mitología está vinculada a la política y la sociedad.

Los políticos perciben los mitos como resultado de una actividad inconsciente y producto de la imaginación y usan la fuerza de la imaginación para convertirse en una especie de adivinos en dominar a las grandes masas, de allí surge la profecía como una técnica de los mitos (De Sevilla, De Tovar, Arráez Belly, 2006: 135).

Análogamente, se puede precisar lo mismo de la situación en China, donde los mitos, por supuesto, también están estrechamente relacionados con la política. En la mitología china, las inundaciones han sido consideradas como auténticos desastres para el ser humano, por lo que el dominio del agua se convirtió en un tema importante en la antigua cultura política china; no en vano, la civilización china tiene una fuerte impronta agrícola y el gobierno colectivo estuvo orientado, desde tiempos remotos, a controlar el medio y asegurar las cosechas, y así se ha mantenido en buena medida a lo largo de la historia. En el idioma chino, la palabra «política» se expresa como *zhengzhi* (政治). De hecho, *zheng* se refiere a la política, y *zhi* significa «dominar, gobernar». Según YE Shuxian (2012: 238), el carácter *zhi* (治) de la locución *zhengzhi* (política) quiere decir «gobernar el agua, dominar las inundaciones». Es decir, las calamidades provocadas por el exceso de agua (inundaciones) o por su ausencia (sequías) ya fueron un tema fundamental de la política en la antigua China.

Del mismo modo, los mitos ejercen de forma implícita una influencia profunda sobre la estructura social, la conciencia ideológica, así como sobre las costumbres folclóricas primitivas. Hoy en día, en nuestra civilización moderna todavía se conservan una gran cantidad de elementos mitológicos antiguos. Por lo tanto, en este subcapítulo discutiremos por qué el mito posee una fuerte vitalidad tanto en la antigüedad como en la modernidad, analizaremos su función en la sociedad moderna, así como la forma y el medio de sus manifestaciones en la sociedad moderna.

### **6.1.1 El mito: una necesidad eterna del ser humano**

El mito, como imaginación y explicación primitiva del universo, no es ni racional ni científico. En palabras de Cassirer, los elementos imaginarios de los mitos incluso reflejan una cierta «primitiva estupidez» (1968a: 9), pero sin ellos tampoco se producirían reinterpretaciones, versiones y adaptaciones en sus formas formas más variadas, que muchas veces añaden nuevos contenidos interesantes.

En primera instancia, el mito surge por una necesidad del ser humano para tratar de explicar lo ininteligible. En otros términos, el mito implica una autoexpresión de la humanidad ante el universo. El relato del mito no solo posee una función explicativa e interpretativa, sino también emotiva. El mito implica el proceso racional surgido por la necesidad de explicación del mundo objetivo, a su vez arraigado profundamente en las emociones humanas, y, por tanto, este proceso de comunicación fluida entre lo que se pretende o intenta de forma racional y lo esencialmente irracional determina la universalidad de la mitología y la mentalidad mitológica. Un dilema sobre el que Campbell sentencia: «La mitología no se inventa racionalmente, de modo que la mitología no puede entenderse racionalmente» (1991b: 65).

Esta imaginación y emoción irracionales son una autoexpresión del humano primitivo que combina sus emociones internas con el pensamiento racional cuando se enfrenta a fenómenos extraordinarios. «El mito es inherente a la realidad humana y al mundo, se puede considerar la forma primigenia de enfrentar la complejidad tanto en términos de experiencia como de comunicación» (Navarro Fuentes, 2016: 54). Por lo tanto, los mitos reflejan la esencia de los seres humanos *per se*. La crítica británica Karen Armstrong (2008) señaló que la singularidad humana consiste en que los individuos cuentan con un pensamiento y una experiencia más allá de la racionalidad. Tenemos imaginación, una facultad a través de la cual somos capaces de reflejar mentalmente historias u objetos que no existen en el mundo real. Esta capacidad es la herramienta fundamental sobre la que se asientan las religiones y el mito. YE Shuxian señaló que:

Los seres humanos primero establecieron la civilización de templos y pirámides

empleando la imaginación, a partir de esta civilización, aparecieron la ciencia y la tecnología que más tarde reemplazaron a los dioses, de modo que la fantasía, o la imaginación es el más importante de los genes culturales de los seres humanos (2020: 61).

Asimismo, Cassirer también señala que no se puede describir al mito como una mera emoción o sentimiento, porque en realidad el mito consiste en la expresión de las emociones (1968a: 55). En consecuencia, la necesidad del mito de los primitivos se manifiesta en un proceso del nacimiento de emociones internas que se expresan externamente en forma de sentimientos. Como bien señala la erudita estadounidense Lilian Feder: «Myth is a form of expression which reveals a process of thought and feeling—man's awareness of and response to the universe, his fellow men, and his separate being» (1972: 28). Tal necesidad es la búsqueda de lo trascendental, el anhelo de lo sagrado, así como la nostalgia de lo irreal. Sobre la base de estas necesidades emocionales intrínsecas, los hombres primitivos las exteriorizaban en forma de mito.

Por lo tanto, a partir de estas necesidades psicológicas y emocionales internas, los humanos continúan buscando distintas formas de crear y narrar los mitos. La religión es una forma tradicional. Hoy en día, con el desarrollo de la ciencia y la tecnología y el avance de los nuevos medios de comunicación, el ser humano ha optado por utilizar nuevas formas para canalizar la necesidad profunda de expresar fantasías y ficciones. Y esto también puede explicar por qué los mitos siempre se combinan con otras manifestaciones artísticas, especialmente en el ámbito digital.

An experience of transcendence has always been part of the human experience. We seek out moments of ecstasy, when we feel deeply touched within and lifted momentarily beyond ourselves. At such times, it seems that we are living more intensely than usual, firing on all cylinders, and inhabiting the whole of our humanity. Religion has been one of the most traditional ways of attaining ecstasy, but if people no longer find it in temples, synagogues, churches or mosques, they look for it elsewhere: in art, music, poetry, rock, dance, drugs, sex or sport. Like poetry and music, mythology should awaken us to rapture,

even in the face of death and the despair we may feel at the prospect of annihilation. If a myth ceases to do that, it has died and outlived its usefulness (Armstrong, 2008: 7).

Como la expresión de las emociones imaginarias y la interpretación del mundo, la esencia del mito consiste en perfeccionar o elevar la existencia de la propia humanidad. «No existe fenómeno natural ni de la vida humana que no sea capaz de una interpretación mítica y que no reclame semejante interpretación» (Cassirer, 1968a: 65). Solo de esta manera los humanos pueden reconocer su identidad y el sentido de la existencia de sí mismos en el universo, como afirma el psicólogo estadounidense Rollo May en su obra *Necesidad del mito* (1992), «un mito es una forma de dar sentido a un mundo que no lo tiene. Los mitos son patrones narrativos que dan significado a nuestra existencia» (1992: 17). Asimismo, trae a colación la metáfora del famoso teólogo danés Søren Aabye Kierkegaard, quien compara el mito con las vigas de la casa: aunque no se ven desde el exterior, es la estructura fundamental que apoya todo el edificio para que los hombres vivan en él (cit. en May, 1992). Por lo tanto, esta es también la razón por la que los mitos aparecieron ampliamente en casi todas las culturas primitivas superando las limitaciones geográficas y étnicas, ya que se trata de una forma común de expresión de las emociones humanas, la manera de conocerse mejor a sí mismo y el medio para interpretar el mundo.

Los mitos son la autointerpretación de nuestra identidad en relación con el mundo exterior. Son el relato que unifica nuestra sociedad. Son esenciales para el proceso de mantener vivas nuestras almas con el fin de que nos aporten nuevos significados en un mundo difícil y a veces sin sentido (May, 1992: 22).

De todo ello cabe concluir que el mito no ha pasado de moda y no lo hará. No es una especie de producto o teoría que pierda validez con el avance de la ciencia y la actualización de la tecnología. El mito implica una emoción humana y una facultad innata de los seres humanos: mientras continúe el desarrollo de los seres humanos en el

universo, la mentalidad mitológica y la necesidad del mito seguirán existiendo. Joseph Campbell aborda este asunto desde una perspectiva psicológica. Según él, «el mito surge en la misma zona que el sueño, y a esta zona yo la llamaría el Cuerpo de Sabiduría» (2000: 96). El Cuerpo de Sabiduría se distingue del cuerpo racional que conocemos. Cuando un hombre duerme es el cuerpo el que habla. Es decir, el cuerpo está dominado por las energías irracionales y mágicas. Por lo tanto, al igual que el sueño, la imaginación, junto con las emociones irracionales, no se puede explicar con los datos científicos, ya que son la obra del Cuerpo de Sabiduría, son una filosofía perenne. La complejidad y la inmensidad del universo determinan la frontera del conocimiento humano, de modo que el anhelo de lo trascendente de los seres humanos y la necesidad de la autoexpresión determinan la inmortalidad del mito. Hoy en día, vivimos, aparentemente, en un mundo desmitologizado y convencido del racionalismo, mientras que, en realidad, la humanidad lleva implícito el núcleo del mito como si fuera un gen cultural innato. El mito muestra una fuerte vitalidad y sigue la huella de los seres humanos y solo cambia a medida que la sociedad muta su apariencia, función o forma de expresión.

### **6.1.2 La función del mito en la sociedad moderna**

En la sociedad actual, los mitos, con sus variadas funciones, ejercen una influencia sobre diversos aspectos de la vida social de los humanos modernos. Según la teoría de la mitocrítica cultural de José Manuel Losada y la mitología comparada de Joseph Campbell, hemos resumido las funciones de la mitología en los siguientes cuatro aspectos.

#### **(1) La función cultural**

Podemos adoptar el término de función cultural como paraguas amplio que recoge los numerosos elementos de los que se compone una sociedad. Como hemos comentado, la mitología constituye una parte indispensable de la civilización moderna, donde los mitos se materializan especialmente en diversas manifestaciones artísticas como la



pintura, la literatura, la arquitectura, etc. Sin embargo, en la sociedad actual, la mitología ya no es solo un gen cultural exclusivo que afecta al campo ideológico (forma de pensamiento, tradición cultural y costumbres folclóricas) de la misma nación; gracias al gran desarrollo de la tecnología informática, se han roto las barreras de la geografía y la comunicación. La mitología, como signo cultural, se ha ido incorporando gradualmente a la visión de otras culturas y ha llegado a convertirse en un elemento cultural reconocido por toda la humanidad.

Hoy en día, cuando hablamos de la función de los mitos en diferentes culturas y sus manifestaciones en las creaciones audiovisuales, Losada (2015b) hace hincapié en el factor de la globalización social como elemento fundamental de estudio de la nueva mitocrítica. El término «globalización» no apareció hasta la segunda mitad del siglo XX. El concepto ha sido adoptado por múltiples disciplinas, y el profesor holandés Jan Aart Scholte lo define en su *Globalization: A Critical Introduction* (2005) de la siguiente manera:

Globalization involves reductions of barriers to such transworld social contacts. With globalization people become more able-physically, legally, linguistically, culturally and psychologically-to engage with each other wherever on planet Earth they might be (2005: 59).

Por lo tanto, la globalización es un proceso histórico de integración mundial no solo en el plano geográfico sino también en los ámbitos económico, político, tecnológico, social y cultural, que ha convertido al mundo en un lugar cada vez más interconectado. En el contexto de la globalización, con el desarrollo científico y tecnológico y el fenómeno de las migraciones, la creación audiovisual y los medios de comunicación han experimentado una enorme innovación. El proceso de globalización incide de forma significativa en las distintas culturas a través de influjos recíprocos que están dando lugar a una cultura global. El filósofo canadiense Marshall McLuhan propone en su obra *Understanding Media: The Extensions of Man* (1964) que el poder de los

medios de comunicación es capaz de condensar el mundo entero en una *global village*. Ya no vivimos en un único entorno cultural, sino que cada «parte» es capaz de llegar al «todo» y de pasar de «lo estático» a «lo dinámico» a través de las nuevas tecnologías y los nuevos medios artísticos. Por lo tanto, algunos elementos culturales o mitos desconocidos van ingresando gradualmente en el campo de visión del público global. Estas culturas exóticas son novedosas, interesantes y atractivas para otras culturas. Las nuevas tecnologías y los medios de comunicación han acelerado el intercambio entre diferentes culturas y al mismo tiempo esta comunicación cultural ha estimulado enormemente la innovación de los medios y la forma de expresión de la creación audiovisual. En este contexto, al mito se le ofrecen posibilidades casi infinitas para su reinterpretación, adaptación o versionado.

Ante el peso de la globalización surge la duda de si este fenómeno será capaz de eclipsar las tradiciones regionales, pues una de las características de la globalización es la tendencia a unificar y homogeneizar la información para hacerla más comprensible. En consecuencia, puede pensarse que las culturas con mayor poder de difusión a través de los medios de comunicación como la estadounidense tenderán a imponerse sobre las culturas regionales y minoritarias que serán asimiladas o reemplazadas para dar lugar a productos de consumo cultural global (Linda Dégh, 1994). La especialista en folclore chino YANG Lihui (2009) también expresó su preocupación por este tipo de «agresión cultural», que enlaza con el hoy tan llevado y traído concepto de «aculturación», y se pregunta si las culturas globalizadas reemplazarán a las tradiciones regionales. Con el desarrollo de las obras cinematográficas y televisivas en los últimos años, hemos visto que cada vez se presentan más culturas «desconocidas». Por ejemplo, en China, la gente está cada vez más acostumbrada a la cultura gastronómica occidental, se pueden ver franquicias gastronómicas en todas partes; además, las tradiciones como la Navidad o Halloween, las producciones de la industria de Hollywood o de Disney son reconocidas y aclamadas por la juventud china de forma creciente. En junio de 2016 se inauguró un parque de Disneylandia en Shanghai, que supuso una inversión

multimillonaria, y que se ha convertido en el sexto parque de Disneylandia más grande del mundo y también el primero de la China continental. La cultura occidental ha extendido sus tentáculos hasta alcanzar el mercado chino a través de numerosas obras de cine y televisión, que han obtenido una amplia aceptación por parte del público. Nos referimos con ello a películas de la saga de *Superman*, a las cintas y series de la productora *Marvel Cinematic Universe*, a series de plataformas de contenidos como *Game of Thrones*, etc.; asimismo, la globalización cultural también se refleja en la permeabilidad a otras creencias religiosas. Así, en China se estima que desde la segunda década del siglo XX hay más de 20 millones de creyentes cristianos —aunque la cifra podría ser muy superior en función de cómo se defina «cristiano»—, lo que redonda en la idea de que la cultura occidental ha penetrado de forma significativa tanto en la sociedad como en el mercado de China.

Pero en realidad, la globalización no significa que las culturas regionales vayan a desaparecer. La importación masiva de productos culturales foráneos implica, sin duda, abrir la puerta de salida de la cultura propia o regional. Al mismo tiempo, los nuevos medios brindan una oportunidad para que estas culturas reciban nuevos estímulos y desencadenen una ola de resurgimiento de sus tradiciones populares. Esto se puede confirmar con el ejemplo de China. Durante el siglo XX el conocimiento de la cultura china en Occidente aun era bastante escaso y parcial. Tal ignorancia se pone de manifiesto en la película *Guasha* (2001)<sup>219</sup> dirigida por ZHENG Xiaolong (郑晓龙) basada en una historia real: un abuelo chino que vivía en los Estados Unidos y que no entendía las instrucciones en inglés de un medicamento, decidió tratar a su nieto a través de la medicina tradicional *Guasha*, por lo que fue acusado de maltrato infantil. Esto provoca una serie de conflictos entre la familia, la sociedad y las leyes estadounidenses. Por medio de una trama tensa y exagerada, la película trata de reflejar

---

<sup>219</sup> Título original: 《刮痧》, pinyin: gua sha. *Guasha*, también llamado *kerokan*, es un tratamiento que forma parte de la medicina tradicional china. El médico acaricia y presiona la piel del enfermo con una herramienta de borde liso para dejar pequeños puntos rojos, erupciones, y petequias sobre la piel. La antigua medicina tradicional china cree que este tratamiento puede dragar los meridianos y vasos sanguíneos del cuerpo, vigorizar la sangre, eliminar la estasis y expulsar toxinas. Hasta el día de hoy, *Guasha* sigue siendo un tratamiento de medicina china muy común en China.

la ignorancia del mundo occidental sobre la cultura china.

Sin embargo, a partir del siglo XXI, a medida que la cultura occidental ha ido aumentando su presencia en China, la cultura china también se ha hecho más visible en el mundo occidental. Podemos ver este cambio en obras cinematográficas de Hollywood que tratan sobre personajes chinos como el de Gong Fu (conocido también como Kung Fu, en chino: 功夫, pinyin: gong fu), que ha sido representado por Bruce Lee (nombre chino: 李小龙, LI Xiaolong), Jackie Chan (成龙, CHENG Long) y otros actores de artes marciales, y que al mismo tiempo también incorporan elementos culturales chinos, costumbres tradicionales y paisajes, que se han convertido cada vez más comunes en las películas occidentales. Otros ejemplos que podemos mencionar son los guerreros de Terracota que aparecen en la película *La momia: la tumba del emperador Dragón* (2008); la presencia de el Tíbet y la montaña Himalaya en la película apocalíptica *2012* (2009) o la famosa película de ciencia ficción *Avatar* (2009) que tomó el espectacular paraje rocoso de Zhangjiajie (张家界), en la provincia sureña de Hunan, como lugar de rodaje. Además, la trilogía de dibujos animados *Kung Fu Panda* (2008-2016) y la película de Disney *Mulan* (2020), basada en la legendaria heroína china Hua Mulan (花木兰) son relatos que están arraigados en la cultura tradicional china. Todo esto muestra que las culturas regionales avanzan paulatinamente hacia la escena mundial y terminan siendo reconocidas por otras culturas gracias al fenómeno de la globalización y a causa de la proliferación de los nuevos medios de comunicación. Por tanto, ha de tenerse en cuenta que la globalización cultural representa una tendencia inevitable similar a la económica; en este sentido, la globalización es un arma de doble filo en tanto que oportunidad y también desafío. En este proceso, no solo debemos aceptar las culturas extranjeras, sino también prepararnos para el desarrollo de la cultura regional y resistir el impacto de la cultura exótica para no perder nuestro núcleo cultural.

De acuerdo con Losada, nos encontramos ante una cultura de la inmanencia (2015b: 12). Como sabemos, la trascendencia es la característica fundamental de los mitos, en los que siempre hallamos dos mundos: el trascendente y el inmanente. Y la búsqueda

de lo trascendente es el núcleo espiritual de las culturas arcaicas. Sin embargo, en el mundo actual, vivimos en un mundo inmanente, es decir, tenemos solo un mundo, no hay un mundo en el más allá. De modo que los mitos, en vez de contar relatos lejanos, penetran cada vez más en nuestra propia vida a través de fenómenos sociales, figuras modernas e incluso actividades económicas, por ejemplo, los personajes de dibujos animados de las películas estadounidenses de Disney proporcionan la base de la cultura de dibujos animados, los juegos de rol en la vida real y los productos periféricos de animación como ropa, muñecas y videojuegos, etc., de tal modo que las imágenes abstractas y ficcionadas se han convertido símbolos tanto culturales como económicos en el mundo real.<sup>220</sup> Además, las creaciones audiovisuales combinan muy bien lo trascendente y lo inmanente llevando los relatos fabulosos antiguos a la pantalla y a la vida del mundo moderno. Como bien resume Losada,

El acontecimiento extraordinario de todo mito no es extraordinario por espectacular, sino por su carácter trascendente. Ser y no ser. No ser de este mundo (Circe, Calipso) y ser en este mundo junto a los seres de este mundo (Ulises): la heterogeneidad biofísica, la coalescencia real de dos naturalezas irreducibles en un mismo lugar; ahí está el mito (2019: 71-72).

El mito es lo trascendente, el mundo de lo sagrado es siempre la autointerpretación y la búsqueda psicológica espiritual de los seres humanos; mientras que el mito también destaca por su inmanencia, puede cambiar sus manifestaciones externas con el paso del tiempo y a través de nuevos soportes. Siempre está destinado a penetrar la vida social de la humanidad. Aquí está el dinamismo, la flexibilidad y la elasticidad del mito.

---

<sup>220</sup> Pérez-García comenta esta mudanza de mitos y leyendas tradicionales a propósito del cambio experimentado por los cuentos de los hermanos Grimm en la cultura popular contemporánea: «[...] muy a menudo, en versiones adulteradas por las nuevas industrias culturales, como el cine, la televisión u otras ‘tecnologías’ del entretenimiento, que se apropian de aquellos contenidos y los transforman en ‘Reinos Mágicos mudados en folclore, asepsia y lentejuelas’» (2014: 108).

## (2) La función económica

Hoy en día, los mitos están relacionados con las actividades económicas. Con el progreso de la sociedad y la acumulación de riqueza, el consumo se ha convertido en un comportamiento habitual de la sociedad moderna. En otras palabras, los individuos modernos viven en una sociedad de consumo. La esencia del consumo consiste en el intercambio. Pero se debe tener en cuenta que el consumo de hoy es diferente del intercambio primitivo, donde las partes permutaban de forma voluntaria objetos de primera necesidad. En la sociedad moderna el consumo implica un comportamiento social complejo vinculado a la psicología, la economía, así como a la sociología. El consumo se basa en una demanda psicológica producida bajo cierta estimulación externa, y tal demanda no surge siempre por la necesidad de sustancias físicas, sino por el deseo de satisfacción que supuestamente aportan los objetos, servicios o experiencias, por ejemplo, viajes, cenas en restaurantes, visitas a zoos, *escape rooms*, actividades deportivas, etc. El célebre sociólogo y filósofo francés Jean Baudrillard señala en su *Sociedad de consumo. Sus mitos. Sus estructuras*:

El consumo nunca será una lógica de lo lleno y del demasiado, sino una lógica de la carencia pues ésta está ligada al sistema de producción y de manipulación de los significantes sociales que engendran esa insatisfacción crónica (2009: 45).

Por lo tanto, el consumo de la sociedad actual se realiza sobre la base del intercambio de estos signos, y el mito es un signo que no puede ser ignorado en este proceso. Como gen cultural de los seres humanos, el mito es una importante fuerza motriz para el desarrollo ideológico de los hombres. En la sociedad moderna, la mitología también proporciona una nueva vía para el consumo. Como señala Losada, «No en vano el marketing alcanza nuevos segmentos de consumo gracias al mito. Las relaciones entre la lógica económica del consumo y el mito generan en consecuencia sorprendentes travases culturales» (2005b: 13). Como resultado, cada vez más productos culturales están conectados con los personajes de héroes o temas mitológicos, y se presentan en

películas o videojuegos. Por ejemplo, la trilogía *El Señor de los Anillos* de Tolkien ha desatado un frenesí de lectura en el mundo occidental desde su publicación. Se ha traducido a más de 40 idiomas y ha vendido más de 90 millones de copias en todo el mundo. Desde la primera publicación de 1997, la serie de *Harry Potter* de la escritora británica J. K. Rowling, ha aparecido en la perspectiva global como un mito de consumo moderno. Ha establecido un nuevo récord de ventas de libros con un total de más de 300 millones de copias impresas en todo el mundo, distribuidas y vendidas en más de 200 países y regiones, y se ha traducido a 60 idiomas, creando un milagro en la historia de la publicación (RAN Hong, 2005: 101).

En el mercado cinematográfico. Después de siete años y 270 millones de dólares de inversión, New Line, una filial de Time-Warner Corporation, estrenó la trilogía de la película *El señor de los anillos: The Fellowship of the Ring (La Comunidad del Anillo)* (2001); *The Two Towers (Las Dos Torres)* (2002), y *The Return of the King (El retorno del rey)* (2003), que han cosechado importantes éxitos. Las tres películas se ubican en el «top diez» de la taquilla mundial y en el «top cinco» de China. En la edición de los Oscar del año 2004, *El Retorno del Rey* ganó en total once premios, convirtiéndose junto con *Titanic* en la película más premiada de la historia de los Oscar. Más tarde, empresas de juegos como Turbine Entertainment Software, EA Pacific y Liquid Entertainment, basándose en la trilogía *El Señor de los Anillos*, desarrollaron una serie de juegos como *La batalla por la Tierra Media* (2004) comercializados en todo el mundo.

Al mismo tiempo, el estreno de la serie de películas *Harry Potter* provocó una auténtica fascinación por la magia a nivel mundial. En 2021, se estableció en Beijing el parque temático Universal Parks & Resorts. Una de las principales atracciones es la llamada el «Mundo Mágico de Harry Potter». El parque abrió el 21 de septiembre de 2021 y la reserva de entradas comenzó dos semanas antes. Un minuto después de la apertura del canal de reservas, las entradas para el día de la inauguración se agotaron; en menos de media hora el hotel Universal Parks & Resorts Beijing ya estaba completo;

las búsquedas de vuelos, hoteles y restaurantes crecieron de forma exponencial. Además, según los datos publicados en el Foro de Turismo de la Ciudad del Delta del Río Yangtze<sup>221</sup>, celebrado en noviembre de 2021, el primer año de apertura de Disneyland el parque recibió más de 11 millones de visitantes. La inversión en activos fijos del proyecto aporta un promedio del 0,44% al PIB de Shanghai y genera más de 62,600 nuevos puestos de trabajo anuales.<sup>222</sup> Asimismo, los videojuegos de temáticas míticas, tales como *El Dios de la Guerra* (2005), *The Banner Saga* (2014), *Jotun* (2015), y *Fantasy Westward Journey*<sup>223</sup> (2003), se han convertido en juegos populares entre los jóvenes de China y Occidente. Hoy en día, la participación de China en el «universo gaming», la llamada gamificación de la sociedad, es cada vez más relevante. En noviembre de 2021 un equipo chino se proclamó ganador en la final de *League of Legends* (LOL), el videojuego más popular del mundo en ese momento, con una victoria muy ajustada sobre el poderoso equipo de Corea del Sur. En algunos momentos, la final fue seguida por más de cuatro millones de videoaficionados.

Cuando estos productos se combinan con las nuevas plataformas de videos (Tiktok) y plataformas sociales como Instagram y Facebook se crea un mercado de consumo más grande. En consecuencia, todo ello demuestra que la industria cultural proporciona al mercado un enorme espacio de consumo y un motor de desarrollo económico. Ante esta situación, el público ya no solo consume por necesidad material, sino que busca una satisfacción psicológica y emocional, así como una conciliación cultural a través del consumo. El consumidor es «el que no se para en la satisfacción de sus necesidades reales, sino que aspira, por la mediación del signo, a satisfacer sin parar necesidades imaginarias, necesidades estimuladas por la publicidad e incitadas por el sistema de retribuciones simbólicas» (Baudrillard, 2009: 46). En este proceso de consumo,

---

<sup>221</sup> Organizado por el Centro de Información de Shanghai. (Página oficial: <http://www.sheic.org.cn> Último acceso: 15/10/2021.) y Resort Internacional de Shanghai (Página oficial: <http://www.pudong.gov.cn/shpd/gwh/023005/023005005/023005005001/> Último acceso: 15/10/2021.)

<sup>222</sup> Información recuperado de la página web de noticias: [https://www.sohu.com/a/203367504\\_775698](https://www.sohu.com/a/203367504_775698) Último acceso: 15/10/2021.

<sup>223</sup> Título original: 《梦幻西游》, pinyin: meng huan xi you. Es un juego en línea desarrollado y operado por la empresa china NetEase y toma como trasfondo la famosa novela fantástica *El Viaje al Oeste*.



muchos conceptos y personajes culturales como los superhéroes estadounidenses, el Dios del Trueno Tor, el concepto Ragnarök de la cultura nórdica, el detective japonés Conan, la imagen cósmica de Doraemon o El Rey Mono de la cultura china no solo han ejercido una gran influencia sobre la ideología de la juventud de hoy, sino que también se han convertido en importantes vectores de comunicación entre diferentes culturas y del desarrollo de la economía de mercado y de consumo.

La existencia del consumo implica también, desde la perspectiva sociológica y económica de la sociedad capitalista, la capacidad económica de las personas para expresar su estatus social, es decir, las diferentes capacidades de consumo distinguen a las clases sociales. «La sociedad de consumo funciona como un proceso de clasificación y de diferenciación, esto es, en una dinámica constante de selección de signos que jerarquizan a los grupos sociales manteniendo su estructura de desigualdad y dominio» (Baudrillard, 2009: 38). Por lo tanto, el consumo, a través de los signos, ha evolucionado en un lenguaje que comunica la oferta y la demanda. Mediante tal lenguaje se distinguen diferentes grupos sociales. No solo se realiza el intercambio entre sustancias físicas llevando a cabo las funciones básicas económicas y sociales, sino que también manifiesta los movimientos dinámicos psicológicos de la sociedad contemporánea y la búsqueda de algunos signos culturales.

### (3) La función social

En *El poder del mito* (1991a), en una entrevista con Bill Moyers en la década de 1980, Joseph Campbell indica que una de las funciones clave del mito en la sociedad actual es la función social, «es decir, fundamentar y validar un cierto orden social» (Campbell, 1991a: 65). La forma y el contenido del mito varían de acuerdo con las condiciones geográficas y étnicas. Además de la interpretación y la imaginación del universo, cabe destacar que los mitos también son los componentes fundamentales del sistema de ética moral social. Son los mitos los que definen la norma básica del bien y del mal, así como los criterios morales sociales. Por ejemplo, en el mundo nórdico, el coraje y

valor ante la muerte y el fin del mundo, el Ragnarök, así como la búsqueda de la fuerza absoluta, constituyen los valores básicos y las directrices estéticas de su sistema. En el caso de la cultura china, bajo la influencia del confucianismo y taoísmo, se persigue la felicidad presente y la armonía entre el mundo humano y la naturaleza llegando a formar un sistema de valores sociales y un canon ético tomando las figuras masculinas como núcleo, la familia como objetivo existencial principal y la armonía entre los individuos como sociedad y la naturaleza como meta final.

Con la evolución de la historia, la sociedad china actual ha experimentado cambios de gran calado. Existe ya la igualdad de derecho entre hombres y mujeres; los valores que persiguen las personas se están diversificando cada vez más; y las relaciones sociales entre los humanos también son más abiertas. Pero las huellas que dejan los mitos primitivos están profundamente arraigadas en la ideología y ética del pueblo chino. Por ejemplo, se cree que todos somos descendientes del Emperador Yan y del Emperador Amarillo; la llamada «piedad filial» o respeto hacia los padres y mayores, consagrada por Confucio, pero con raíces muy anteriores, es uno de los estándares básicos para medir la cualidad de una persona; la armonía de la familia es un indicador importante de los logros de una persona; y uno nunca debe hacer nada contra las leyes de la naturaleza, o forzar algo que no sea posible, porque viola el Dao y, en consecuencia, será castigado.

#### (4) La función pedagógica

La última función es la función pedagógica (Campbell, 1991a: 65). Los mitos no solo enseñaban a los seres primitivos cómo conocerse a sí mismos y al universo, sino que también nos enseñan sobre la vida humana bajo circunstancias nuevas.

El mito, como resultado ideológico de los seres primitivos se basa en una sabiduría arcaica y una conciencia colectiva, imposible de reemplazar por la ciencia moderna. Al contrario, podemos ver al mito como si fuera un diamante, donde cada faceta nos presenta un aspecto diferente que representa a la lingüística, literatura, psicología,

histórica, antropología, etc. Pero ha de tenerse en cuenta que la faceta más importante está relacionada con la supervivencia. Los mitos no solo enseñaban a los antepasados cómo sobrevivir en las difíciles condiciones naturales; hoy en día, también nos muestran cómo nos enfrentamos a nuestro propio interior, cómo enfrentarnos a la prosperidad y la fascinación por los objetos externos, y «cómo vivir una vida humana bajo cualquier circunstancia» (Campbell, 1991a: 65). En el contexto del rápido desarrollo del capitalismo y la búsqueda de la riqueza material, muchas personas se sentirán vacías, confundidas e incluso inclinadas a la evasión, en este caso, la sabiduría de nuestros antepasados nos ayuda a superar estos obstáculos y a reencontrarnos con nosotros mismos. En los siguientes subcapítulos hablaremos de la relación entre los seres humanos y la naturaleza, así como la búsqueda del «corazón», que manifiesta la función pedagógica de la mitología. Como bien señaló Barthes (1999), el mito no es un concepto o un contenido determinado, sino una manera que constituye de forma implícita nuestro sistema de comunicación.

### **6.1.3 El mito y la creación audiovisual**

¿Cómo desarrolla el mito sus funciones en la sociedad actual? Ante todo, debemos tener en cuenta que los mitos son extremadamente adaptables. «Ni los ritos ni los mitos son inmutables, más bien son la configuración de los modos distintos de ver, de contar y de actuar en el hilo del tiempo» (Otalora Cotrino, 2012: 102). El mito nunca ha sido una forma inmutable, sino que lleva cambiando constantemente su apariencia y surge en numerosos aspectos de la sociedad humana a lo largo del tiempo. Como bien sabemos, cuando aún no se había inventado la escritura, los mitos nacían y circulaban en las narraciones orales de los antepasados. Junto a la hoguera o bajo la luz de la luna, los padres contaban los relatos fabulosos a sus hijos y los abuelos a sus nietos, de tal manera que los mitos se transmitían de generación en generación.

Con la invención de la escritura, los mitos se convirtieron en trazos y palabras de libros gruesos. En este caso, los mitos vivían en los libros y los que leían imaginaban esas escenas mágicas y extraordinarias en la mente. Más tarde, con el establecimiento de la

sociedad y el avance de la ideología humana, la mitología salió de nuevo desde los libros antiguos, y su belleza y magnificencia se expresaron en diversas artes. «Myth has had a significant role in human society from its beginnings as primitive religious narrative to its recent adaptation as an aid in the exploration of the unconscious mind. It has functioned for centuries in all the arts» (Feder, 1972: 4). A lo largo de la historia, el mito ha vivido en la poesía, la pintura, la música, así como la arquitectura, etc. Sin embargo, cabe señalar que ningún arte estático puede expresar la característica esencial del mito: lo narrativo. La mitología transmite mensajes contando relatos y construye el mundo mitológico a través de las historias de los dioses o héroes. Como bien afirma Losada, todo mito cuenta algo, sin relato no hay mito (2013*b*). No todas las historias son mitos, pero podemos estar seguros de que todos los mitos deben ser historias. Por tanto, la función narrativa de los mitos necesita medios específicos para su consecución, lo que hace que la presentación de los mitos se desarrolle de una forma estática a una dinámica, y de un modo bidimensional a otro tridimensional. Hoy en día, con el gran avance de la ciencia y la tecnología, el mito no solo existe en las novelas, los cuentos, así como en las artes estéticas mencionadas, sino que también vive en el teatro, las películas, las telenovelas, los videojuegos, de modo que los medios audiovisuales que trasvasan mitos desempeñan un papel vital en la difusión de la mitología. Si queremos discutir la actuación y el papel del mito en la sociedad contemporánea, debemos prestar atención a la forma en que se expresa y por qué elige esta forma.

Los medios de comunicación han sido un poder desde la antigüedad. Este tipo de poder fueron para el Emperador Zhouyou de China, las llamas de guerra; para Napoleón los periódicos; para Churchill los telegramas; para Adolf Hitler la radio; y para Bush la televisión. Quien quiere controlar el mundo debe controlar primero los medios de comunicación, esto es un hecho que ha sido confirmado por la historia (JIA Leilei, 2005: 1).

Los hermanos Lumière inventaron por primera vez la tecnología de proyección de películas en 1895. Esta tecnología se desarrolló en los siguientes 20 a 30 años. En 1929, el británico John Logie Baird inventó la televisión sobre la base del cine. Como nuevo medio de comunicación, la televisión se ha integrado rápidamente en la vida cotidiana de los hombres modernos. La televisión, el cine y otros nuevos medios no solo se han combinado con el teatro, la fotografía, la pintura, la animación, la música, la danza, la escritura, la escultura, la arquitectura y otras artes, sino que también han creado un nuevo arte narrativo y han abierto una nueva era audiovisual. Después de casi cien años de desarrollo, la tecnología del cine y la televisión se ha vuelto más sofisticada y perfecta, y el contenido del cine y la televisión se ha vuelto cada vez más rico y diversificado. La tecnología electrónica ha penetrado en casi todos los rincones de nuestra vida.

«No hay sociedad sin comunicación ni comunicación sin sociedad» (Octavio Paz, 1980: 3). No es difícil entender la importancia de los medios de comunicación en la sociedad moderna. Además, la creación audiovisual es una recreación de nuestro mundo a partir de imágenes y sonidos. El avance de la ciencia y la tecnología ha aportado una innovación completa a la creación audiovisual. En *Myth and Audiovisual Creation* (2019), José Manuel Losada indica,

Antes, la creación audiovisual debía adaptarse trabajosamente al soporte: el dibujo o el sonido, diseñados a mano, eran posteriormente retocados y montados mediante recursos digitales; desde la reciente popularización digital, el soporte se adapta fácilmente a la creación audiovisual: dibujo, pintura, escultura, arquitectura, danza, teatro, ópera, cine, videojuego, performance, instalación y otros géneros resultan impensables sin los recursos digitales (2019: 44).

La creación audiovisual soportada por la nueva tecnología ya no necesita estar limitada por la forma tradicional. Por un lado, salva el mito desde el plano bidimensional; por otro lado, confiere al mito una nueva vitalidad a través de la combinación de imágenes,

sonido y del nuevo método narrativo. Desde entonces, el mito ya no es sinónimo de trascendencia y sacralidad como en la antigüedad, sino que se ha convertido en una parte inmanente de nosotros. Y estos nuevos medios de comunicación proporcionan un nuevo terreno para el *retelling* de los mitos. En otras palabras, el gran desarrollo de Internet, de la tecnología, así como la informatización han proporcionado un terreno fértil para la creación audiovisual, que brinda posibilidades infinitas para la rehabilitación del mito en la nueva era.

El lenguaje audiovisual re-configura el mundo que se naturaliza de un modo misterioso. Los relatos míticos aparecen entonces, como grandes condensaciones de sentido. La necesidad de historizar nuestra existencia se desplaza en la creación subjetiva al lugar de la re-significación de esas matrices. Idea de un referente que nos precede, genera en el creador, una noción de realidad. Un grado cero que formula sus visiones de manera inconsciente (Sepich, 2011: 127).

El mito no solo se caracteriza por la fuerte vitalidad, la elasticidad y adaptabilidad, sino que también destaca por la interdisciplinariedad. La mitología es como una planta mágica que presenta distintas apariencias y colores en diferentes ambientes y suelos. Sin embargo, debe quedar claro que pase lo que pase, está profundamente arraigada en la tierra de la sociedad y está estrechamente relacionada con la humanidad. Por lo tanto, cuando discutimos las múltiples funciones de la mitología en la sociedad contemporánea de hoy, es imposible hacerlo sin analizar la relación con otras disciplinas, especialmente los medios de comunicación.

En China, desde la década 1990, el estudio de la mitología ha experimentado un enorme desarrollo. Con la aplicación de la «Política de reforma y apertura» (改革开放政策) y el avance de la ciencia y la tecnología, la mitología también ha entrado en las filas de las creaciones audiovisuales. Pero a diferencia de la mitocrítica cultural de Losada, los investigadores chinos parten del foco del mitologismo. En realidad, el mitologismo no es un término nuevo. El mitólogo ruso Eleazar Meletinski, en su

ensayo *El mito* (2001), definió la creación literaria inspirada por las tradiciones mitológicas como el mitologismo, planteando que no es solo una técnica artística, sino también la percepción del mundo basada sobre dicha técnica.

Sobre la base de este concepto occidental, los mitólogos chinos propusieron el «neomitologismo». En el octubre de 2004, el *Diario comercial de libro chino*<sup>224</sup> llevó a cabo un debate especial sobre el tema de neomitologismo, y lo definió de la siguiente forma:

El neomitologismo se refiere a una ola cultural que surgió a finales de la década de 1990. Se basa en el desarrollo tecnológico (sobre todo los efectos especiales del cine y la tecnología informática), se caracteriza por la fantasía, toma como arquetipo las obras de mitologías tradicionales, y tiene como objetivo final los intereses comerciales y el consumo espiritual. Se trata del resultado de la convivencia de multimedias (literatura, cine, animación, pintura, ordenadores e internet, etc.) y también una parte integral de la cultura popular (XIE Dinan, 2004).

El neomitologismo también se caracteriza por la visualización de la imaginación, la creación del mundo virtual, y el fortalecimiento de la interacción entre el emisor y receptor, así como la participación del público. A partir de estas discusiones, no es difícil percatarse de que lo que ha destacado y enfatizado el neomitologismo son las funciones comerciales y técnicas, que José Manuel Losada sintetiza en tres aspectos: la globalización, la cultura de inmanencia y la lógica de consumo. El neomitologismo destaca por su propio estilo narrativo, trama e imagen de los relatos integrando lo tradicional y lo moderno. Asimismo, presenta una perspectiva cultural igualitaria y enfatiza el intercambio y el diálogo entre distintas culturas. A pesar de que el mitologismo y el neomitologismo manifiestan una búsqueda común al reflexionar sobre la construcción contemporánea y la vitalidad de las tradiciones mitológicas, en

---

<sup>224</sup> Título original: 《中国图书商报》

términos del futuro del mito, el neomitologismo cuenta con un apoyo teórico y práctico más sólido y una importancia de mayor alcance.

Notamos que, independientemente de que hablemos de mitocrítica cultural o de neomitologismo, no solo se trata de la mera reproducción de los mitos en nuevos medios de comunicación a través de una nueva tecnología, sino de la creación de un nuevo modelo cultural nacido bajo nuevas condiciones técnicas y de un proceso creativo estrechamente relacionado con la economía, la política, la psicología y la sociedad. La novedad de la mitología moderna radica en la «reconstrucción». Las creaciones audiovisuales adoptan múltiples portadores combinando nuevos medios para llevar a cabo el avance de innovación, practicidad, comercialidad y tecnología, Sin embargo, el propósito del neomitologismo radica justo en lo antiguo. Lo «nuevo» de aquí representa exactamente el regreso a lo «viejo» y lo «primitivo», en otros términos, volver a la naturaleza, a la naturaleza humana, así como a las culturas tradicionales para resistirse ante el desarrollo de la sociedad industrial moderna casi fuera de control. De hecho, la razón de la popularidad de las creaciones audiovisuales de temas mitológicos no se debe simplemente a la propaganda comercial, sino a una tendencia inevitable del desarrollo de la sociedad humana, ya que refleja los cambios emocionales y las necesidades psicológicas de los seres humanos ante la modernidad y la industria.

Según C. G. Jung (1970), en el ámbito de la inconsciencia colectiva humana, los arquetipos mitológicos primitivos se reproducirían de forma inconsciente. Después de generaciones, una vez que se cumpla el momento adecuado, la gente reproducirá el prototipo de los mitos, que se convertirá en el fundamento psicológico de toda la creación literaria y artística, y de ahí nació la mitología moderna. Los mitos modernos, en vez de explicar los fenómenos naturales y externos, han explorado la vuelta hacia el interior del hombre. La mitología antigua afecta a la civilización moderna y la civilización moderna recrea la mitología antigua. La interacción entre las dos



constituye la tensión entre la civilización moderna y la primitiva. Y esta tensión es la fuerza motriz y la vitalidad de la civilización humana.

Por tanto, vemos que la mitología es la autointerpretación del ser humano. Desde la antigüedad hasta la actualidad, no solo necesitamos autodefinirnos y expresarnos a través de la mitología, sino que en la actualidad, con el desarrollo del capitalismo, nuestras identidades y estéticas se están volviendo cada vez más diversas, y podemos reencontrarnos a través de la recreación de los mitos. Los mitos son genes culturales humanos, que están profundamente arraigados en los seres humanos y no se pueden borrar. La mitología no solo sirve como gen cultural que permite a los humanos identificarse consigo mismos, sino que también les da la oportunidad de encontrarse a sí mismos. El significado de la mitología en la sociedad contemporánea se ha vuelto más prominente porque puede traernos una experiencia espiritual, la experiencia de la mentalidad mítica y la experiencia irracional trascendental que necesitamos con urgencia en la sociedad actual. Cuando prevalezca la ciencia, la tecnología y el capital, el ser humano se sentirá confuso, por lo que necesitamos una sacralidad que nos permita volver a nuestros orígenes en esta experiencia y encontrar nuestra apariencia original para afrontar mejor esta compleja sociedad. En otras palabras, necesitamos una espiritualidad en la sociedad moderna que se ve reflejada en, por ejemplo, los medios sociales como Twitter, LinkedIn, Facebook, etc.; en las actividades como yoga, Sati (Mindfulness o Conciencia plena) o turismo místico; y que muchas personas comparten «píldoras de filosofía» o imágenes que evocan espiritualidad. Todo esto es reflejo de esta tendencia.

En consecuencia, en el mundo actual, todos somos «homo religiosus», necesitamos utilizar nuevos medios técnicos y métodos mediáticos para volver al principio, volver al origen y encontrar la sacralidad que pertenece a los humanos contemporáneos, y tal proceso es el proceso del desarrollo de la mentalidad mítica y el proceso creativo de los mitos nuevos. Hace miles de años, los antepasados contaban de forma oral los mitos, en estos relatos, definieron sus identidades y llegaron a conocer el mundo

primitivo de ese momento; hoy en día, también necesitamos emplear los mitos para reencontrarnos con nosotros mismos y conocer de nuevo nuestro mundo. Este proceso no solo manifiesta una poderosa vitalidad y la energía dinámica interna del mito, también se revela como una constante de la humanidad. Como resumen Sara Molpeceres Arnáiz e Iván Pérez Miranda:

Enfrentados a las mismas problemáticas humanas (la muerte, lo erótico-amoroso, la amistad, la construcción del yo y del otro, la lucha del bien contra el mal, etc.), para comprender y comprenderse, los hombres y mujeres de cada época recurren a los mismos mitos, mitos de la tradición que ofrecen con variaciones propias de sus coordenadas espacio-temporales, o crean nuevos mitos a partir de elementos ya existentes. Se establece así un diálogo incesante a través del tiempo entre el presente y el pasado, diálogo que nos habla de una línea de continuidad en lo humano, en sus problemáticas y sus representaciones; y, a la vez, de la unicidad del sujeto de cada momento histórico (2016: 32).

## **6.2 Los mitos nórdicos y chinos en la sociedad moderna: análisis de ejemplos**

El avance de la tecnología y de internet han estimulado enormemente el surgimiento de un gran número de obras audiovisuales sobre temas mitológicas en los últimos años. YE Shuxian (2012) dividió las creaciones audiovisuales modernas en el marco del neomitologismo en dos categorías. Una categoría es la recreación moderna de un tema específico en la tradición mitológica, por ejemplo, las adaptaciones cinematográficas como *Ulises* (1954) y *Troya* (2004). Ambas se basan en los poemas épicos de *Homero* como tema principal. La segunda consiste en refinar de manera integral los recursos mitológicos de múltiples culturas para recrear un nuevo mito distinto al tradicional, como sucede en la trilogía de *El Señor de los Anillos* (título original en inglés: *The Lord of the Rings*) (2001-2003), la serie de películas *Harry Potter* (2001-2011), así como en la obra *El código Da Vinci* (título original en inglés: *The Da Vinci Code*) (2006). La profesora YANG Lihui (2014b) hizo una clasificación más detallada.

Dividió las creaciones mitológicas contemporáneas de cine y televisión en tres tipos. El primero es una creación directa que se basa en las tradiciones originales, es decir, la creación radica directamente en los mitos primitivos mismos y no procesa ni adapta demasiado los mitos originales, por ejemplo, las obras cinematográficas *Valhalla Rising* (2009), *Beowulf* (2007), y *Nüwa repara el cielo* (1985).<sup>225</sup>

El segundo tipo es la creación integrada de las tradiciones que se caracteriza por la fusión de los múltiples relatos mitológicos que se integran para formar una obra con una trama más larga y rica en contenido, como *El Señor de los Anillos* (2001-2003), la serie *Game of Thrones* (2011-2019), la película estadounidense *Thor* (2011), la serie china *El Viaje al Oeste* (1986)<sup>226</sup> y *Leyendas* (2010).<sup>227</sup>

El último tipo es la creación reconstruida de las tradiciones, donde se percibe una vigorosa fusión y adaptación de los mitos, recreando tramas y personajes completamente nuevos e incluyendo muchos elementos que no existían en los mitos originales. Ejemplo de ello es *Harry Potter* (2001-2011), las series chinas de hadas, las adaptaciones de la novela *El Viaje al Oeste* (Dinastía Ming), la serie *Amor eterno* (2017)<sup>228</sup>, la película *Piel pintada* (2008)<sup>229</sup> y *Sirena* (2016).<sup>230</sup>

En los últimos años y en consonancia con la tendencia de globalización y la popularidad de la cultura de consumo, la cultura escandinava ha entrado gradualmente en el campo de visión del gran público en todo el mundo. Los temas de la mitología nórdica, tales como los gigantes, la colisión entre el hielo y el fuego, los guerreros intrépidos, así como la trágica batalla final Ragnarök, todos ellos elementos peculiares y exóticos de la tierra nórdica, que han atraído enormemente el interés de la sociedad moderna. Como resultado, han surgido cada vez más obras conocidas de cine y

---

<sup>225</sup> Título original: 《女娲补天》. En el presente trabajo, todos los títulos de las obras de creación audiovisual china se expresan en traducciones españolas consolidadas. Para algunas obras muy antiguas o sin traducción convencional española se utiliza la traducción de la propia autora.

<sup>226</sup> Título original: 《西游记》

<sup>227</sup> Título original: 《传说》

<sup>228</sup> Título original: 《三生三世十里桃花》

<sup>229</sup> Título original: 《画皮》

<sup>230</sup> Título original: 《美人鱼》

televisión. Entre ellas destaca la trilogía de películas *El Señor de los Anillos*, basada en la famosa obra de Tolkien, muy conocida por el público occidental, pues se trata de una lectura juvenil ampliamente difundida. Las películas contaron con una excelente producción y su director fue capaz de recrear el universo fantástico de Tolkien tal y como muchos lectores lo habían imaginado propiciando que las cintas tuvieran un enorme éxito. *El Señor de los Anillos* no solo contiene numerosos elementos mitológicos nórdicos, sino que también presenta la filosofía del mundo nórdico expresada a través de las tramas para la sociedad moderna. Por la amplia difusión e influencia de la obra de Tolkien y de su excelente adaptación cinematográfica, hemos elegido *El Señor de los Anillos* como ejemplo de la interpretación de la mitología nórdica en la sociedad contemporánea.

Sin embargo, si comparamos las creaciones audiovisuales de la mitología nórdica con las de los mitos chinos, estas comenzaron relativamente tarde. En 1985, se estrenó en China la primera obra audiovisual de tema mitológico, la película de animación *Nüwa repara el cielo*. Además, todavía queda mucho margen de mejora en cuanto al contenido y la forma de expresión de las obras chinas. Por un lado, en la actualidad, los temas mitológicos se expresan principalmente a través de películas animadas e infantiles, por lo que las creaciones audiovisuales se caracterizan por la sencillez del contenido y la sobriedad de la forma de expresión. Por otro lado, impulsadas por el consumismo y la comercialización, las creaciones audiovisuales de los temas mitológicos chinos tienden a la elaboración artística que, en aras del espectáculo visual, mezcla arbitrariamente fragmentos mitológicos, leyendas, obras literarias, algunas con contextos religiosos, lo que da como resultado obras ficcionales, en las que falta calidad y en las que difícilmente se reconoce la apariencia original de los mitos, por ejemplo, *Ice Fantasy* (2016)<sup>231</sup> y *Jade Dynasty I* (2019).<sup>232</sup>

No obstante, ha de tenerse en cuenta que, a pesar de esto, el cine de fantasía chino cuenta con una gran cantidad de materiales y recursos mitológicos. Si sintetizamos

---

<sup>231</sup> Título original: 《幻城》

<sup>232</sup> Título original: 《诛仙 I》

todas las obras de cine y series de fantasía, encontraremos que el contenido proviene de cuatro fuentes principales. La primera es la mitología primitiva sobre la creación del universo y el nacimiento de la humanidad, como *Nüwa repara el cielo* (1985), *Leyenda del cielo y la tierra*<sup>233</sup> (2009), *Fuxi y Nüwa*<sup>234</sup> (1997) y *El Viaje al Oeste* (1986). La segunda consiste en los relatos fabulosos o las leyendas folclóricas, que han evolucionado a partir de mitos primitivos y han añadido las ficciones de generaciones posteriores. Tenemos creaciones audiovisuales de tales fuentes como *Piel pintada* (2008), *La leyenda de la serpiente blanca* (1992)<sup>235</sup>, *El Viaje al Oeste* (1986), *Fengshenbang* (1990)<sup>236</sup>, etc. Otra fuente es el contexto religioso, en muchas obras de cine y series, por ejemplo, en *El Viaje al Oeste* (1986) y *Amor eterno* (2017), hallamos la influencia de las religiones nativas como el taoísmo y el confucianismo, así como la religión importada del budismo. Finalmente, tampoco pueden ser ignorados los elementos culturales exóticos.

Según lo presentado, hallamos que *El Viaje al Oeste* cuenta con una amplia gama de recursos mitológicos. De hecho, esta obra está considerada como uno de los principales referentes de la historia de la literatura china e incluso de la industria cinematográfica y televisiva actual. Al igual que *El Señor de los Anillos*, en tanto que obra cinematográfica adaptada a partir de una obra literaria, *El Viaje al Oeste* ha sido capaz de construir un universo fantástico de mitología china que ejerce una gran influencia tanto ideológica como práctica para la sociedad china de hoy y se ha convertido en una de las obras de mayor éxito en las creaciones audiovisuales contemporáneas de mitología china. Por lo tanto, nos basaremos en la serie de televisión *El Viaje al Oeste* (1986) y en su adaptación cinematográfica más reciente *Journey to the West: Conquering the Demons* (2013)<sup>237</sup> como objetos de nuestro análisis.

---

<sup>233</sup> Título original: 《天地传奇》

<sup>234</sup> Título original: 《伏羲女娲》

<sup>235</sup> Título original: 《白娘子传奇》

<sup>236</sup> Título original: 《封神榜》

<sup>237</sup> Título original: 《西游降魔篇》. Como esta película no cuenta con traducción española y solo se conoce en el mundo occidental por medio de la versión inglesa, aquí utilizamos la traducción convencional inglesa del título original chino para referirnos a esta obra.

### 6.2.1 La presencia de los mitos nórdicos en la sociedad moderna: *El Señor de los Anillos*

La película *El Señor de los Anillos* (versión original inglesa *The Lord of the Rings*) es una adaptación de la novela épica y de fantasía del escritor británico J. R. R. Tolkien, publicada entre 1954-1955. Tolkien ingresó en el ejército en 1915 y comenzó su vida militar, perdió a su mejor amigo en la guerra y él mismo fue repatriado a Inglaterra debido a una enfermedad. La muerte prematura de sus padres y la experiencia de las dos guerras mundiales impulsaron a Tolkien una reflexión profunda sobre la guerra y la paz, el bien y el mal. En la novela *The Fellowship of the Ring* (2007, traducida al español como *La Comunidad del Anillo*), el autor dice:

An author cannot of course remain wholly unaffected by his experience, but the ways in which a story-germ uses the soil of experience are extremely complex, and attempts to define the process are at best guesses from evidence that is inadequate and ambiguous (2007: 38).

El británico Andrew Blake señala en su ensayo *J.R.R. Tolkien: A Beginner's Guide* (2003) que en la década de 1930 comenzó a desarrollarse la industria automovilística de Oxford, cuya ruidosa actividad interrumpió la tranquila la vida del pueblo. Después siguieron otros problemas como el crecimiento de la población, el desempleo y el conflicto con la naturaleza, todo ello reflejado en *El Señor de los Anillos*. Tolkien pasó la mayor parte de su carrera en la Universidad de Oxford, donde trabajó importantes amistades que le proporcionaron la base para construir el ideal de amistad que reflejan los personajes de sus obras. El mundo en el que creció Tolkien estaba dominado por hombres y en este entorno las mujeres aún no disfrutaban de las mismas oportunidades o derechos que ellos, lo que también explica por qué en sus obras están más representados los roles masculinos.<sup>238</sup>

---

<sup>238</sup> Una opinión muy extendida en la crítica sostiene que en las novelas de Tolkien las mujeres están relegadas a un papel secundario, tanto por sus apariciones numéricas como por sus tareas subordinadas. Un análisis detallado que se aparta de esta posición es el de Miguel Ayerbe-Linares (2020), en

Pero al mismo tiempo, como profesor de la Universidad de Oxford, experto en inglés antiguo y en cultura anglosajona y en tanto que poeta y escritor, también estaba profundamente fascinado por la mitología. En el proceso de creación, siempre infundió su amor por los antiguos mitos, las leyendas y epopeyas en su pensamiento e imaginación. Para él el mito es real. Escribió así en una carta en 1951: «Myth and fairy-story must, as all art, reflect and contain in solution elements of moral and religious truth (or error), but not explicit, not in the known form of the primary ‘real’ world» (1981: 167). Como dice el narrador en la película *El Señor de los Anillos I: La Comunidad del Anillo*, «la historia se convirtió en leyenda, y leyenda en mito.» Basado en la relación inseparable entre mito e historia, Tolkien intenta remodelar una historia a través del mito y la imaginación. En su ensayo «On Fairy-Tales» en *The Monsters and the Critics* (2006), destacó la importancia de la imaginación. «The human mind is capable of forming mental images of things not actually present. The faculty of conceiving the images is (or was) naturally called Imagination» (2006: 138). Por lo tanto, pese a que está influido por la realidad, sigue comprometido con la creación de un nuevo mundo: el «segundo mundo» (Tolkien, 2006: 140).

*El Señor de los Anillos* sentó un precedente para las novelas de fantasía, mostrando un mundo nuevo, independiente de la realidad, que incluso tiene su propia lengua. La obra arraiga en la cultura occidental y se nutre de la mitología nórdica y celta para explorar problemas filosóficos de forma dualista, como la vida y la muerte, el bien y el mal, la luz y la oscuridad, etc. A través de estos antagonismos Tolkien trató de crear un universo mítico que remitiera a Inglaterra, su patria. Como declaró en una carta:

I was from early days grieved by the poverty of my own beloved country: it had no stories of its own (bound up with its tongue and soil), not of the quality that I sought, and found (as an ingredient) in legends of other lands. There was Greek, and Celtic, and Romance,

---

donde compara el original de Tolkien y la versión cinematográfica a cargo de Peter Jackson. Apoyándose en el «análisis del discurso», Ayerbe-Linares no sólo aporta una serie de evidencias en las que las figuras femeninas en los textos del británico alcanzan gran profundidad y relevancia, sino que viene a afirmar que la esencia femenina está mucho mejor recogida en los textos que en las películas.

Germanic, Scandinavian, and Finnish (which greatly affected me); but nothing English, save impoverished chap-book stuff (1981:167).

*El Señor de los Anillos* es una trilogía, a la que hay que sumar otras novelas que forman parte del ciclo: la primera en publicarse fue la novela infantil *The Hobbit* (1937), a continuación vieron la luz los tres volúmenes de *El Señor de los Anillos*, publicados entre 1954 y 1955: *La Comunidad del Anillo* (título original en inglés: *The Fellowship of the Ring*), *Las Dos Torres* (título original en inglés: *The Two Towers*) y *El Retorno del Rey* (título original en inglés: *Return of the King*) y en 1977 apareció *The Silmarillion*, una suerte de precuela. La publicación de la trilogía fue una sensación en el mundo occidental hasta el punto de convertirse en signo cultural de una época. La serie de libros *El Señor de los Anillos* no dejó de venderse y leerse durante más de medio siglo, y de este universo se han derivado numerosos productos como ilustraciones, composiciones musicales, películas, telenovelas y videojuegos. Hasta hoy, *El Señor de los Anillos* se ha traducido a más de cuarenta idiomas con más de 100 millones de lectores (LIU Jun, 2004: 62). En el mundo académico, también han proliferado los trabajos y estudios sobre la obra de Tolkien. En tanto que creador de la novela épica de fantasía ha ejercido una gran influencia sobre obras posteriores como la heptalogía de novelas juveniles *Las Crónicas de Narnia* (título original en inglés: *The Chronicles of Narnia*, 1950-1956) del escritor anglo-irlandés C. S. Lewis; la serie de novelas de fantasía *Canción de hielo y fuego* (título original en inglés: *A Song of Ice and Fire*, 1996-2011) del novelista y guionista estadounidense George R. R. Martin y su adaptación cinematográfica *Juego de Tronos* (título original en inglés: *Game of Thrones*, 2011-2019); así como la famosa serie de *Harry Potter* (1997-2007) de Rowling.

En el siglo XXI las obras de Tolkien siguen estando plenamente vigentes. En una encuesta realizada por la librería británica Waterstone y el canal de televisión Channel 4 en 1997, *El Señor de los Anillos* de Tolkien fue seleccionada como «la obra más



popular del siglo XX»<sup>239</sup>. En 1999, los lectores del sitio web de Amazon de Estados Unidos eligieron *El Señor de los Anillos* como «Libro del Milenio».<sup>240</sup> En 2008, *The Times* clasificó a Tolkien en sexto lugar entre los «50 mejores escritores británicos después de 1945».<sup>241</sup> En Oriente, el taiwanés ZHU Xueheng (朱学恒), traductor de la versión china de *El Señor de los Anillos*, describe en la introducción la popularidad de *El Señor de los Anillos* de la siguiente manera:

A partir de este momento el mundo se divide. Solo quedan dos tipos de personas en el mundo: las que han leído *El Señor de los Anillos* y las que no. El primero tiene aproximadamente más de 100 millones de personas y el número sigue aumentando. [...] Y el último, tarde o temprano, se pondrá en contacto con *El Señor de los Anillos* para unirse a las filas del primero (2001: 11).

A partir de la obra de Tolkien, a principios del siglo XX el director y productor cinematográfico Peter Jackson estrenó la trilogía de películas *El Señor de los Anillos: La Comunidad del Anillo* (2001), *Las Dos Torres* (2002) y *El Retorno del Rey* (2003). Como hemos comentado, la serie de películas logró un gran éxito tanto en Occidente como en China.

---

<sup>239</sup> Andrew O'hehir. (2001). Recuperado de: [https://www.salon.com/2001/06/04/tolkien\\_3/](https://www.salon.com/2001/06/04/tolkien_3/) Último acceso: 12/12/2021. Fuente adicional:

[https://www.goodreads.com/list/show/115597.1997\\_Waterstone\\_s\\_Books\\_of\\_the\\_Century\\_Poll](https://www.goodreads.com/list/show/115597.1997_Waterstone_s_Books_of_the_Century_Poll) Último acceso: 12/12/2021.

<sup>240</sup> Recuperado de:

<https://www.amazon.co.uk/Trilog%C3%ADa-Se%C3%B1or-Anillos-Libros-Spanish-ebook/dp/B00AMQIK7C> Último acceso: 12/12/2021.

<sup>241</sup> Recuperado de:

<https://www.thetimes.co.uk/article/the-50-greatest-british-writers-since-1945-ws3g69xf90> Último acceso: 12/12/2021.



Figura 26. Frodo y el anillo<sup>242</sup>

La película está ambientada en un mundo llamado la Tierra Media, donde conviven diversas criaturas: humanos, magos, elfos, monstruos, enanos, así como otras criaturas, pequeñas pero benévolas, sinceras y alegres que son los llamados hobbits. Hace 2500 años, el señor oscuro Sauron fabricó los grandes anillos de poder. Tres los regaló a los reyes elfos, seres inmortales sabios y hermosos; siete fueron para los señores enanos, grandes mineros y artesanos; y nueve para la raza de los hombres, que deseaban más que nadie el poder. Sin embargo, Sauron también forjó, en secreto, el anillo único o el anillo maestro, donde vertió su rencor, crueldad, maldad y la voluntad de dominar todo tipo de vida. Sauron fue derrotado por la alianza de los ejércitos élficos y humanos, pero el anillo, aunque perdido, aún permanecía en el mundo.

Por casualidad, Bilbo Bolsón, un hobbit de alma pura, encontró el anillo y este comenzó a ejercer su poder maligno sobre él para tratar de regresar a manos de su maestro cuyo objetivo era dominar y esclavizar de nuevo el mundo. Para evitar que la Tierra Media volviera a caer en la oscuridad, era necesario destruir el anillo en los fuegos de la Montaña de Destino, el sitio donde se fabricó originalmente el anillo maestro. No obstante, a excepción de los hobbits, nadie era capaz de resistir a la tentación maligna del anillo, y, por tanto, el pequeño hobbit Frodo, sobrino de Bilbo Bolsón, asumió esta dura misión. Acompañará a Frodo en esta misión la llamada Comunidad del Anillo, compuesta de otros tres hobbits amigos (Sam, Pippin y Merry), el mago Gandalf el Gris, el elfo Legolas, el enano Gimli, el heredero del reino Gondor

---

<sup>242</sup> Imagen capturada de la película *El Señor de los Anillos: La Comunidad del Anillo* (título original en inglés: *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*) (2001).

Aragorn, así como Boromir. Así, la Comunidad partirá de viaje para destruir el anillo. A lo largo del trayecto la Comunidad se encontrará con numerosas dificultades y obstáculos en el camino, como la persecución de un Nazgul, el ataque del mago traidor Saruman y de los monstruos orcos. Enfrentado a sus amigos que sucumben a la tentación del anillo, Frodo se ve obligado a abandonar la Comunidad y con la única compañía del fiel Sam marchan hacia el destino. Con la ayuda de la abominable y astuta criatura Gollum se acercarán poco a poco a la tierra de Mordor, mientras otros miembros de la Comunidad tratarán de ayudar a los humanos a resistir los ataques de la alianza de ejércitos de Saruman y de Mordor.

Finalmente, después de experimentar todo tipo de desafíos y peligros, Frodo y Sam llegan a Mordor al borde del acantilado de las llamas de la Montaña de Destino. El codicioso Gollum intenta arrebatarse el anillo a Frodo y cae al acantilado, donde es engullido por el fuego junto con el anillo. En el momento en que el anillo es destruido, Sauron y sus ejércitos quedan aniquilados automáticamente lo que supone la salvación de la Tierra Media.

### 6.2.1.1 Interpretaciones de la mitología nórdica

(1) El anillo o la encarnación del deseo

En *El Señor de los Anillos* hallamos una gran cantidad de elementos mitológicos nórdicos, entre los que destaca de forma singular el anillo que da título a la obra. De hecho, el anillo es un objeto recurrente en la mitología germánica. Aparece en la epopeya medieval alemana *Das Nibelungenlied* (cf. en Demmel, 2015).<sup>243</sup> También está presente en la tetralogía operística *Der Ring des Nibelungen* (1848-1874) de

---

<sup>243</sup> Concretamente en el siguiente pasaje (se resalta en mayúscula la referencia al «anillo dorado»):

*Sifrit stuont dannen. ligen lie er di meit,*

*sam er von im ziehen wolde vil gar sîniu kleit.*

*er zôch ir ab ir hende ein GULDÎN VINGERLÎN,*

*daz si des nie wart innen, diu edle kunegîn.*

*Dar zuo nam er ir gûrtel, daz was ein borte guot,*

*ine weiz, ob er das tæte durch sînen hôhen muot.*

*er gab ez sînem wîbe, daz wart im sider leit.*

*dô lâgen bî einander Gunther unt diu schæniu meit.* (estrofas 679, 680, citado en *Das Nibelungenlied*, edición de Bartsch / De Boor, 1997).

Richard Wagner, inspirada en la epopeya mencionada, que el músico desarrolla de forma singular. La reelaboración de la materia en torno al anillo es especialmente rica en el poema épico nórdico del siglo XIII, la *Saga Völsunga* (Riutort / De la Nuez, 2017), en el que el anillo figura entre los tesoros que tiene el héroe Sigfrido, junto con una espada mágica llamada Gram extremadamente poderosa e invencible con la que mató al dragón Fáfñir. Aunque no es objeto de nuestra investigación, queremos destacar la singular riqueza del mito de Sigfrido, presente en numerosas adaptaciones operísticas y filmicas, aspecto que ha sido analizado por Ortiz-de-Urbina (2020). En la mitología nórdica, el Dios Padre Odín también posee un anillo llamado Draupnir que representa la riqueza y el poder; además, en «Los Dichos de Regin» de la *Edda Mayor*, aparece la figura del anillo maldito. En un viaje que emprenden Odín, Hónir y Loki mataron accidentalmente a una nutria y la despellejaron para hacer una bolsa. Más tarde resultó que la nutria fue intercambiada por un hombre llamado Otr. Entonces, el padre de Otr pidió a los dioses que le pagaran con oro como compensación por su pérdida. Por eso Loki busca al enano Andvari, que se había convertido en un pez, y le pide que le entregue oro a cambio de devolverlo a su apariencia original. Entre los numerosos tesoros de oro entregados por el enano había un anillo mágico y maestro, que era capaz de engendrar más oro, lo que nos recuerda a la cornucopia de la mitología clásica. La cornucopia, también conocida como cuerno de la abundancia, que genera flores y frutos de forma infinita, es un símbolo de prosperidad y afluencia. Sin embargo, este anillo, como el de la película, está lleno de espíritus codiciosos y de ambición desmedida.

The dwarf went into his cave and said:

“The glittering gold which Gust had owned

the bane shall be of brothers twain,

and to eight athelings bring untimely death:

he who holds my hoard shall e’er hapless be.” (*Edda Mayor*, 1988: 217-218).

Tal y como predijo el enano la mala suerte se adueña de la vida de Hreithmar. Sus hijos Fáfnir y Regin exigieron compartir el oro, algo que el padre niega. Fáfnir, embrujado por la codicia y el deseo de riqueza, mata a su padre y se lleva el tesoro transformándose en un dragón que vive en una cueva para velar por el oro. Será el héroe Sigurd (Sigfrido) quien consiga darle muerte.

A partir de estas figuras el compositor alemán Richard Wagner compuso el ciclo de óperas ya mencionado, donde se presenta también un anillo mágico fabricado por el enano nibelungo Alberich, sobre el que recae la maldición del anillo que provoca una serie de conflictos y luchas.

Inspirado por los mitos germánicos, Tolkien construyó en un universo de grandes luchas provocadas por un anillo maestro, poderoso, pero también codicioso, maligno y destructivo. Todos desean el anillo y el que lo posee termina sucumbiendo a su poder. El anillo simboliza la codicia, la maldad, así como carácter más espantoso y débil de la naturaleza humana.

## (2) Los magos errantes: Gandalf y Odín

Al igual que en el universo mitológico nórdico, donde conviven las criaturas de nueve mundos, en la Tierra Media coexisten también diferentes seres: humanos, elfos, enanos, hobbits, magos, así como las criaturas de la oscuridad, entre las que encontramos ogros, orcos, los Nazgul, etc. El mago Gandalf el Gris (que en el segundo episodio se convierte en Gandalf el Blanco) presenta muchos rasgos similares a los del dios nórdico Odín.

Al igual que Odín, Gandalf tiene una apariencia física de anciano con una larga barba grisácea, lleva siempre un sombrero gris y un bastón mágico en la mano. Posee un veloz caballo llamado Mearas, que nos recuerda el caballo Slépnir de ocho patas de Odín. Es taciturno, pero su mirada aguda lo registra y conoce todo. En el reino de los hobbits emplea su magia para crear fuegos artificiales para el entretenimiento y también la usa cuando ha de enfrentarse a los monstruos.

En la película se transforma de mago Gris en mago Blanco tras experimentar la «muerte iniciática», que fue la caída en las minas de Moria, lo cual nos recuerda de nuevo a Odín, que obtuvo el conocimiento del lenguaje rúnico tras colgarse del árbol cósmico. En ambos casos, Odín y Gandalf volvieron a su origen en forma de muerte iniciática y lograron renacer con un poder renovado y superior al anterior.

Al igual que Odín, Gandalf tiene conocimiento de todo, pero tiene que obedecer a la ley del destino. Hay un detalle que nos llama la atención en la película. En Rivendell, cuando se reúnen elfos, humanos y enanos para debatir sobre quién caerá la responsabilidad del anillo, es Frodo quien se adelanta para asumir la misión. En ese momento, los ojos de Gandalf no estaban llenos de alegría y alivio como todos los de los demás, sino llenos de tristeza e impotencia, porque sabe de los peligros de la misión, vinculados al destino de toda la Tierra Media. A pesar de que no soporta ver al joven e inocente hobbit emprender una tarea tan peligrosa y dura, acepta el destino. Del mismo modo que Odín ya sabía que su hijo Bálder sufriría una desgracia que no puede evitar. Además, Gandalf y Frodo desarrollan una suerte de relación padre—hijo, en la que Gandalf asume la protección del hobbit, mientras que este es capaz de poner su propia vida en peligro para salvar la Tierra Media. Dejando su pueblo natal, superando numerosas dificultades y sufriendo la inimaginable tortura física y mental solo por salvar el futuro de la Tierra Media, todo esto convierte a Frodo en un gran héroe bien merecido pese a que físicamente no encarna al héroe fuerte.

### (3) Las confrontaciones dualistas

En la película, la sangrienta lucha entre el bien y el mal gira en torno al anillo. Para evitar que la Tierra Media caiga de nuevo en la oscuridad, elfos, humanos, enanos y el mago Gandalf, eligen continuar luchando contra las fuerzas malignas incluso en desventaja de fuerzas; mientras que el traidor Saruman y el señor oscuro Sauron fabricaron monstruos como Uruk-hai y los convirtieron en sus seguidores para provocar la extinción de criaturas inocentes. Sin embargo, en este caso, el héroe que

salvará al mundo, en vez de ser un mago poderoso o un humano fuerte con armas mágicas, era un hobbit sin magia y de estatura baja. Este gran desequilibrio entre la dureza de la misión y la aparente debilidad de quien ha de ejecutarla nos hizo pensar que la búsqueda que realizan los héroes y la victoria final son un proceso dinámico que va de lo grande a lo pequeño, de lo exterior hacia el interior. Lo que poseían los pequeños hobbits era el coraje, la fe y el sentido de justicia en su interior. Asimismo, otra figura menor que vale mencionar es Sam. Siendo sirviente de Frodo, manifestó durante el viaje entero una lealtad absoluta, determinación y un coraje sobrehumano. Es Sam quien ayudó a Frodo a trepar desde el precipicio y evitar así el destino de Gollum.

La experiencia de Frodo y Sam abarca tres procesos: la separación de su pueblo natal, la iniciación en el viaje, y el regreso al mundo (Campbell, 1959). Los dos pequeños hobbits, debido a la misión de destruir el anillo maestro y salvar así la Tierra Media, salieron de la bella The Shire (la Comarca), cumplieron su misión superando numerosas dificultades y desafíos y finalmente volvieron victoriosos a su reino. Campbell también indica que, en el viaje, los héroes se encontrarán con diosas femeninas o con algunas figuras femeninas de cierta conexión con ellos y ellas les ofrecerán apoyo o ayuda, tal proceso es el «encuentro con la diosa» (Campbell, 1959: 67). En *El Señor de los Anillos*, la Comunidad del Anillo se encontró con la poderosa reina elfa Galadriel durante el viaje. Ante la confusión y preocupación de Frodo, es ella quien le expresó la esencia: «La persona más pequeña puede cambiar el curso de futuro.»

#### (4) La vida y la muerte

Esta oposición entre el bien y el mal también se manifiesta en el concepto de vida y muerte. Como en la mitología nórdica, en la película la muerte no significa la extinción o el fin. En la guerra de los ejércitos de Mordor y Minas Tirith, Gandalf afirma: «la muerte no es final de la jornada, la muerte es solo otro camino que todos recorren.»

Además, los espíritus de los muertos, invocados por Aragorn, participaron en la guerra revelándose como una fuerza importante para derrotar al ejército de Sauron.

El anillo maestro contaba con una magia antinatural que podía traer la inmortalidad a su portador. El joven hobbit Smeagol, hipnotizado por el anillo, se volvió inmortal, pero a cambio perdió su preciosa alma y se convirtió en un monstruo abominable que vivía en las cuevas, alejado de sus compañeros, y que comía peces crudos. No obstante, otro portador del anillo, el hobbit Bilbo, finalmente decidió abandonar al anillo y prefirió saludar a la muerte en un estado de ánimo de paz y aceptación del inexorable destino. Por tanto, el significado de la vida no consiste en la duración de la vida, sino en la amplitud y profundidad de esta. En la mitología nórdica, los valientes guerreros luchan hasta el último momento de sus vidas y son elogiados por su valentía después de su muerte. En la película, el significado de la supervivencia radica no solo en el coraje de luchar valientemente contra las fuerzas oscuras, sino también en mantener siempre la esperanza, que es la fuerza motriz para el desarrollo de toda la humanidad. Con respecto a este tema, hemos de mencionar a una figura crucial, que es el descendiente del rey humano Isildur, Aragorn.

El personaje de Aragorn ocupa un lugar primordial en el análisis desde estos presupuestos hermenéuticos, por cuanto se trata, en palabras de Tolkien, del verdadero protagonista del libro. Tanto en la obra literaria como en la película, el heredero de Isildur desempeña una labor dramática fundamental (Segura Fernández, Cano Gómez, Martínez Díaz, 2004: 4).

Aragorn es uno de los pocos humanos capaz de resistir la atracción del anillo. Debido a la decepción de la naturaleza humana, decidió abandonar el trono y convertirse en un vagabundo. Pero cuando estalló la guerra, Aragorn siempre tuvo la esperanza de un futuro mejor para la Tierra Media y nunca dejó de luchar. Cuando el rey de Rohan, Theoden, perdió la fe frente a los ataques de los enemigos, fue Aragorn quien lo alentó para volver a luchar. Asimismo, fue la esperanza que le lleva a Aragorn a enamorarse de la hija del rey de los elfos: Arwen, que también tenía esperanza por la luz y el futuro



de la humanidad. Pese a que su padre había previsto la guerra inminente, Arwen eligió la vida mortal para compartirá con Aragorn y tiene esperanza en ella. Ella misma es la encarnación de la vida, la luz y la esperanza de la Tierra Media. Por eso, cuando el poder de Sauron aumentaba, su vitalidad se debilitaba. La esperanza es una virtud o estado de ánimo que se menciona repetidamente en la película. Su núcleo es la justicia y la bondad, y al mismo tiempo es la encarnación del coraje. Es precisamente esta esperanza firme, la que impulsa a los protagonistas a luchar con valentía hasta la muerte, actitud que contrasta con la cobardía de Saruman, que ha sucumbido al poder oscuro y que finalmente es aniquilado por este.

#### (5) La cosmovisión cíclica

La primera guerra fue liderada por los elfos, y esta vez fueron los humanos los que se unieron y se ayudaron entre sí y a la postre lograron la victoria. Por lo tanto, al final de la película, el héroe Aragorn regresó al reino de Gondor y subió al trono. Gandalf anunció: «Comienzan los días del rey.» De tal forma la Tierra Media emprendió una nueva era. Esto nos recuerda a la batalla final de los mitos nórdicos. Después del Ragnarök, todas las fuerzas oscuras han sido destruidas y el nuevo mundo marca el comienzo de una nueva edad. De manera similar, el mundo de la Tierra Media también experimentó luchas durísimas y finalmente llegó a lograr el renacimiento: un mundo hermoso, pacífico y en armonía.

#### **6.2.1.2 Reflexión de la relación entre la naturaleza y el ser humano de la sociedad moderna**

En *El Señor de los Anillos* contemplamos dos mundos completamente diferentes. El pueblo de los hobbits, The Shire (la Comarca), una llanura verde llena de hierba y flores, donde los hobbits cultivaban en sus campos y los niños jugaban con una alegría inocente. Se trata de un mundo hermoso, vibrante y armonioso, con reminiscencias en el paisaje de la isla de Irlanda y el mundo gaélico-celta. Simbólicamente el broche con el que los hobbits adornan sus mantos es una hoja verde. La función de la

configuración de Shire es conectar este entorno con el carácter de los hobbits. El verde representa la naturaleza, la vitalidad y la esperanza. Es este «verde» el que le dio a Frodo la bondad enraizada en el alma para resistir la corrupción del anillo. Sin embargo, el paisaje de la Comarca presenta un gran contraste con la tierra de Saruman, Isengard, y la de Mordor, donde todo es negro, horroroso y sofocante. Los jinetes oscuros (Nazguls) aparecen con largas capas y máscaras negras, montados sobre caballos negros, su sangre es oscura. En otro tiempo fueron grandes reyes humanos, pero ahora son esclavos de Sauron, no están ni vivos ni muertos y solo sirven para buscar el anillo para su maestro.

Cuando Saruman mandó a los orcos a cortar todos los árboles y convirtió la tierra en una horrible fábrica para cultivar y criar Uruk-hai, monstruos fuertes que no sentían ni dolor ni miedo, podemos interpretarlo como una reflexión ecocrítica acerca de los cambios que el hombre moderno realiza en el medio ambiente y la relación entre el hombre y la naturaleza.

Recordemos que cuando Pippin y Merry fueron secuestrados por orcos, mientras luchaban las tropas de orcos y las de Faramir, ambos huyeron desorientados hacia el bosque Fangorn, donde se encontraron con una criatura mágica y antigua: los Ents. Como guardianes y pastores del bosque, los ents eran enormes, fuertes pero callados y tolerantes. Cuando los hobbits le preguntaron de qué lado estaban, el Ent mayor respondió: «Yo no estoy del lado de nadie, porque nadie está de mi lado.» Además, Ent contó que antes Saruman también visitaba con frecuencia el bosque para cultivar árboles y flores, pero ahora solo pensaba en sus metales y carros de guerra. Esto significa que Saruman había perdido el respeto a la naturaleza. Las palabras de Ent, sin duda, son la confesión más directa y dolorosa de la naturaleza en las circunstancias de la era antropogénica en la que la actividad del ser humano es tan intensa que destruye y agota los recursos naturales de todo el planeta. Aparte de esto, hay otros muchos detalles que revelan el problema ecológico. Por ejemplo, a raíz de la sobreexplotación de las minas por parte de los enanos codiciosos y la extracción continua de recursos, se

despertó el demonio del mundo antiguo, Balrog de Morgoth, y atacó a la Comunidad del Anillo. En esta lucha la Comunidad pierde a Gandalf. Además, cuando el ejército de Mordor está a punto de atacar Minas Tirith, el gran árbol de la ciudad blanca, como si supiera de su destino, se secó y murió. Esto nos recuerda a Yggdrásil, el árbol cósmico de la mitología nórdica. Cuando el Ragnarök estaba a punto de llegar, el árbol también fue destruido. La muerte del gran árbol anuncia el fin del mundo. En el comienzo de la película se dice:

El mundo ha cambiado,  
lo siento en el agua,  
lo siento en la tierra,  
lo huelo en el aire,  
mucho de lo que fue se ha perdido,  
porque ya no vive nadie que los recuerde.

La naturaleza no puede ser libremente insultada y explotada de forma ilimitada, la naturaleza optará por resistir cuando es el ataque es insoportable. Podemos interpretarlo desde la perspectiva de la ecocrítica. Ya sea en una novela o en una película, la naturaleza representada por los ents, no solo puede caminar, hablar e incluso pensar, lo cual demuestra que la naturaleza está llena de vitalidad y fuerza. Cuando los ents descubrieron que sus compañeros habían sido brutalmente derribados, rugieron enojados pidiendo a sus compañeros que lanzaran fuertes golpes sobre la oscura fortaleza de Saruman. Frente a las fuerzas naturales, todo es vulnerable, aunque sea la fortaleza más sólida. «El agua, en esta ocasión un agua impetuosa, rompedora, se enfrenta y derrota al fuego de las fraguas de Saruman» (Bravo Gaviro, 2018: 173). Esta trama es una advertencia para la sociedad moderna: la explotación desenfrenada de la naturaleza y la falta de conciencia de que es necesario respetar el entorno natural conducirán inevitablemente a la destrucción de la vida humana. En los últimos años, el progreso industrial, el desarrollo del capitalismo y la comercialización, se han inflado

cada vez más la codicia y la ambición de los humanos creyendo que ya son los dueños del mundo y pueden manejar la naturaleza, mientras que el precio de esto es aceptar la pesada venganza de la naturaleza. La trilogía *El Señor de los Anillos* no solo brinda un disfrute visual para los espectadores, sino que también lanza advertencias: cualquier comportamiento que viole las leyes del desarrollo natural terminará inevitablemente en la destrucción.

El destino de la naturaleza determina el destino de los seres individuales. Solo respetando las leyes de la naturaleza puede producirse una coexistencia armoniosa entre el hombre y la naturaleza. Ana Bravo Gaviro (2018) señala un detalle muy interesante en la película. Los hobbits son las únicas criaturas de la película que no llevaban zapatos. Según ella, los hobbits descalzos son como las aguas que fluyen descalzas, son el símbolo de la pureza de la naturaleza. Y su tierra es el mundo «antes de los estragos de la industrialización» (García Única, 2017: 8). En realidad, los miembros de la Comunidad del Anillo representan los elementos de la naturaleza. El profesor estadounidense Andrew Light señala (2005) que los habitantes no humanos de la Tierra Media son la encarnación de distintas partes de la naturaleza. Por ejemplo, los elfos representan el bosque; los enanos simbolizan las montañas; y los hobbits simbolizan la tierra. Estos personajes se han convertido en participantes de este gran ecosistema, no como Saruman o Sauron, ansiosos por convertirse en gobernantes de la naturaleza, y en consecuencia están destinados a la derrota. Solo los que comprenden las necesidades de la naturaleza y no caen en la codicia, pueden convertirse en los verdaderos salvadores de la misma.

Aquellos que se conforman con la naturaleza deben ser protegidos por la naturaleza. Cuando Gandalf estaba atrapado lo alto de la torre por Saruman, una pequeña mariposa transmite un mensaje de Gandalf y de esta forma llegó el águila que rescató a su dueño (FU Ling, 2020: 70).

YE Shuxian (2012) señala que la sociedad capitalista industrializada ha estimulado y

alentado los deseos materiales de los hombres modernos. Con el símbolo del anillo, un objeto metálico fabricado de forma artificial, Tolkien revela la obsesión de los hombres, las luchas interminables y la violencia sangrienta que resultan de ello; por otro lado, utiliza los ents como imágenes naturales para proyectar el ideal de la relación de coexistencia armoniosa entre el hombre y la naturaleza en la sociedad industrial. El escritor ecoambiental Patrick Curry señala en su obra *Defending Middle-earth* (1998) que *El Señor de los Anillos* contiene numerosos mensajes para la protección ambiental. Asimismo, Andrew Light halló en las figuras de los ents un «tiempo verde» (2005: 134). El daño causado por la destrucción ambiental y la sobreexplotación de la naturaleza es irreversible. Al final de la película, la Tierra Media ha regresado a la paz y la tranquilidad y solo Frodo sigue sufriendo por la herida causada en la Cima de los Vientos hace cuatro años. Por lo tanto, el destino de nuestra vida individual está estrechamente relacionado con el destino de la naturaleza. Con solo darnos cuenta de que nosotros, al igual que otras criaturas de la tierra, debemos seguir las leyes naturales, podemos continuar nuestra existencia.

En cualquier caso, no debemos olvidar, como señala Pérez-García (2020), que la tetralogía wagneriana *Der Ring des Nibelungen*, de la que hay ecos indudables en el planteamiento de Tolkien, puede ser interpretada como una nostalgia de un mundo que sucumbía y que las mujeres y hombres del siglo XIX se imaginaban idealmente como más natural y primigenio, frente al advenimiento de grandes máquinas que todo lo apisonaban. En ese contexto Wagner imaginó un mito nibelúngico reformulado y adaptado a una nueva realidad. El mundo heroico de Sigfrido colisionaba con las forjas (fábricas) donde los enanos moldeaban el metal con un ejército de trabajadores-siervos alienados. Pérez-García comenta lo siguiente en un estudio sobre una adaptación al cómic (2007-2013) por parte de Sébastien Ferran:

Es half ihm [Richard Wagner], dass er in einer fruchtbaren Scharnierperiode der deutschen Kulturgeschichte wirkte, als die Romantik und der deutsche Idealismus dem neuen Geist des industriellen Zeitalters kreativ angepasst werden mussten. Mit einem

gestärkten Selbstbewusstsein bemühte sich die deutsche Bildungselite damals um die Suche nach Gründungsmythen, welche die neue Rolle Deutschlands konsolidieren sollten (2020: 55).

### **6.2.1.3 Reflexión en torno el sentido ético de la naturaleza humana**

Lo que nos presenta *El Señor de los Anillos*, además de la interpretación de la mitología nórdica y la reflexión ecológica sobre la naturaleza, también es una discusión sobre la naturaleza humana en el nivel filosófico y moral. Como hemos comentado, el tema principal de la película consiste en la oposición entre el bien y el mal. Vamos a definir en primer lugar, como se entiende el mal en esta obra y cuál es su origen. El mal no surge de la nada, sino que se integra con el bien y forma parte de la naturaleza humana. Pero inducido por la codicia y atraído por los objetos externos, la fuerza del bien se debilita y la del mal aumenta. El profesor estadounidense Scott Davison (2005) señala que el mal nace dependiendo del bien, y el bien es la condición necesaria para el mal, pero el mal no es necesario para el bien. El mal es como una sombra, pero no habría sombra sin luz. Por lo tanto, sobre el tema de la naturaleza humana, nunca podemos discutir el bien o el mal absoluto, ya que ambos parten del deseo de la naturaleza humana y se ponen en diferentes direcciones. La búsqueda de lo hermoso, el deseo de paz y armonía forman el contenido del bien. No obstante, algunos deseos, deseos por cosas ajenas, deseos que están por encima de las leyes de la naturaleza y la sociedad, o la búsqueda excesiva de poder y riqueza, transforman estos deseos ordinarios en codicia, y esta codicia es el origen del mal. Como bien resume Davison, el mal es la ausencia de bien. Se origina en la codicia excesiva de los hombres y se asocia a menudo con el terror y la destrucción. Por eso es difícil para nosotros encontrar el valor crítico o la frontera entre el bien y el mal, porque la naturaleza humana está siempre en un proceso dinámico de cambio. El novelista chino de la dinastía Ming, WU Cheng'en (吴承恩), comenta sobre el bien y el mal en su novela *El Viaje al Oeste*: «Una vez que se engendra la codicia, surgirán todo tipo de demonios y monstruos. Por el contrario, una vez que la avaricia interior disminuya, los

demonios también desaparecerán» (2007: 60).<sup>244</sup> El filósofo confuciano de la dinastía Ming WANG Yanxiang (王延相) señala en su obra *Shenyan*<sup>245</sup>: «la codicia es la base de todos los comportamientos malvados, y la ausencia de deseos es la fuente de la bondad» (1989: 774).<sup>246</sup>

En la película, el mejor ejemplo del constante conflicto entre el bien y el mal bajo la catálisis de la codicia es la figura de Gollum. El feo Gollum solía ser un hobbit llamado Smeagol. Por casualidad encontró el anillo maestro y a partir de entonces se engendró la avaricia en su interior. Bajo la influencia del poder maligno asesinó a su compañero, por lo que se escondió en las cuevas de las montañas y comenzó a jugar con el anillo. Queda hipnotizado por el anillo hasta el punto de que habla con él como si fuera una persona: «mi tesoro...mi tesoro...» Sin embargo, aunque Gollum estaba dominado por el anillo, todavía guardaba algo de bondad dentro de sí de la época en que era un hobbit. Durante los 500 años que ha tenido el anillo, la corrupción del anillo a Gollum solo consiste en la obsesión de poseer el anillo, además de esto, Gollum no lo utilizó para crear poder o riqueza para sí mismo. Esta es también la diferencia entre él y los Nazguls. Él no pertenece a Sauron. Simplemente estaba obsesionado por tener el anillo. Pero ni los humanos ni los elfos son capaces de resistir la tentación del anillo. Boromir casi mató a Frodo por la atracción del anillo y la reina elfa Galadriel, ante el anillo, también reveló su fuerte sed de poder. En el viaje hacia la puerta negra de Mordor, bajo la influencia de la bondad de Frodo, Gollum empezó a aceptar a Frodo, considerándole como su amigo y con ganas de ayudarlo, pero al mismo tiempo otra voz no dejaba de gritar en su corazón, «Es un ladrón...» Gollum estaba constantemente luchando y tirando entre estos dos Yo. Esta escisión es, sin duda, una contienda entre el bien y el mal. Finalmente, el bien ganó y expulsó por completo la codicia de su cuerpo. «No...no...te odio, no te necesito. ¡Vete y no quiero verte jamás!»

Durante el siguiente viaje, Frodo y Sam fueron detenidos por el ejército de Faramir.

---

<sup>244</sup> Texto original: 心生，种种魔生；心灭，种种魔灭。

<sup>245</sup> Título original: 《慎言》

<sup>246</sup> Texto original: 贪欲者，众恶之本；寡欲者，众善之基。

Para salvar la vida de Gollum, Frodo se vio obligado a cooperar con Faramir e introdujo a Gollum en el cerco humano con mentiras. Para el Gollum engañado, su codicia interior ha encontrado un nuevo semillero. Estaba apegado a la humillación, tristeza y decepción causadas por la traición y el engaño de Frodo, y esto devoró todo el bien que había acumulado. Como resultado, comenzó a sembrar la discordia entre Frodo y Sam, llevó a Frodo a la cueva de la araña gigante.

De hecho, esta división y confrontación en el interior de Gollum es una proyección del sufrimiento que ha soportado Frodo. Por un lado, Frodo tuvo que soportar todo tipo de desafíos y peligros externos; por otro lado, sufría cada momento la tentación del anillo y luchaba contra su avaricia y maldad interior. Como predijo Galadriel, a medida que se acercaban cada vez más a Mordor, el poder del anillo se volvía cada vez más fuerte, mientras que el portador del anillo se hacía cada vez más débil. Frente a las fuerzas del mal cada vez más poderosas, lo que tuvo que hacer Frodo fue mantenerse a sí mismo fuera del control del anillo y al mismo tiempo continuar yendo hacia la fuente del mal con el fin de destruirlo para siempre. El verdadero peligro que experimentó Frodo no fueron los acantilados, las cuevas, arañas gigantes ni los orcos, sino vencer la avaricia del alma. Y Gollum es la encarnación de la parte oscura de Frodo, es parte de Frodo, al igual que Frodo es víctima del hechizo del anillo y a la vez participante de la misión de destrucción del anillo. Sin su guía, el anillo maestro no podrá ser destruido.

En realidad, Gollum es otro Frodo, o mejor dicho, Gollum es la otra mitad de Frodo. En el libro, él y Frodo forman un todo, un todo «humano». Gollum ha estado con Frodo durante casi todo el viaje, y este personaje es la encarnación superficial de la subconsciencia de Frodo, se puede decir que es un complemento indispensable para Frodo (SHI Song, 2005: 62).

En el último momento, Frodo llega al acantilado de la Montaña del Destino tras experimentar numerosas vicisitudes y aunque Sam le espeta que suelte y arroje el anillo al fuego, Frodo toma el anillo, lo mira y dice con una expresión extraña: «el



anillo es mío», y luego se lo puso. En ese momento la fuerza malvada del anillo alcanza su máximo. Al mismo tiempo, aparece Gollum mordiendo la mitad del dedo de Frodo para arrebatarse el anillo, y finalmente, cae a las llamas satisfecho con el anillo en su poder. En el último momento, Frodo no ha podido arrojar el anillo a las llamas como se esperaba; en la lucha interior prevaleció la codicia. En este momento crucial apareció Gollum, símbolo de la avaricia y maldad. Fue su codicia desesperada la que llevó a la destrucción del anillo y de él mismo. El creador del mal sería finalmente destruido por su propia maldad. Tolkien no retrató a Frodo como un héroe perfecto, porque nadie es posible serlo. Tanto el bien como el mal son elementos ineludibles de la naturaleza humana. En consecuencia, comprendemos que Frodo no ha sido capaz de derrotar el mal, pero el mal está inevitablemente abocado a la destrucción. Como alude el maestro Confucio en las *Analectas*<sup>247</sup>, si un hombre no tiene codicia, no tendrá miedo de nada y no tiene por qué tener miedo de nada. En otros términos, el hombre sin deseo es el más poderoso (2017: 65).<sup>248</sup>

Además de este tema fundamental, también hallamos la reflexión del pensamiento y de la ética contemporánea a través de la representación de varios personajes de la obra. Al comienzo de la película los humanos se presentan como los seres más ansiosos de poder, de modo que los hombres también son el grupo más vulnerable y fácil de seducir. Cuando Boromir, invadido por la envidia y los celos, el gobernador de Gondor, se enteró de que Aragorn era descendiente de Isildur, el heredero del Gondor, dijo: «Gondor no tiene rey, Gondor no necesita un rey». Además, las debilidades humanas se manifiestan aun más obvias en su padre, Denethor, el Comisario de Gondor. Favoreciendo ciegamente al hijo mayor, no dudó en ver morir en vano al segundo hijo; ante los enemigos no tuvo valor para luchar sino que ordenó la disolución de las tropas. En él se concitan casi todas las debilidades humanas: egoísmo, sed de poder, fanatismo, desconfianza y cobardía.

---

<sup>247</sup> Título original: 《论语》

<sup>248</sup> Texto original: 无欲则刚。

No obstante, es innegable que los seres humanos también destacan por la inteligencia y la sabiduría. En *El Retorno del Rey*, cuando nadie sabe cómo ayudar a Frodo para destruir el anillo, Aragorn, propone utilizar sus tropas para atraer la atención de Sauron para vaciar Mordor y de ese modo dar más tiempo a Frodo para cumplir su misión.

A diferencia del modelo tradicional del cine occidental de un determinado héroe único que asume la gran responsabilidad de salvar el mundo, casi todos los personajes de *El Señor de los Anillos* juegan un papel clave y resulta difícil definir quién es el protagonista o cuántos protagonistas hay. Esto puede interpretarse como el reflejo de la búsqueda del pensamiento moderno de colaboración y amistad. De hecho, cuando se formó la Comunidad del Anillo para salvar la Tierra Media dejando de lado todas las discordias entre los miembros, se trata de la primera colaboración; en *Las dos torres*, Galadriel predijo que el tiempo de los elfos había terminado, pero que no dejarían luchar a los hombres solos. Al final, en la guerra de Rohan, los ejércitos de elfos, junto con Gandalf y las tropas de Eomer acudieron a tiempo para ayudar a Rohan y vencieron; en *El Regreso del Rey*, cuando Gondor estaba rodeado por los enemigos, Rohan estaba dispuesto a ayudar al pueblo vecino. Además, también se refleja la responsabilidad en los personajes de la película. Patricia Meyer Spacks señala que el sentido de responsabilidad es otro tema importante de *El Señor de los Anillos* además de la libertad y el poder (2004: 58). Los elfos nunca abandonan la esperanza por el mundo y deciden apoyar a los seres humanos; pese a que Aragorn está solo en la taberna, ayuda a los hobbits a evitar ser capturados por el Nazgul. Frodo, por su parte, arriesga su propia vida para tratar de salvar Tierra Media y lo asume como una responsabilidad personal. Son este sentido de responsabilidad hacia el mundo y la búsqueda de la paz y la libertad que vinculan estrechamente a las diferentes criaturas de la Tierra Media. En situaciones de peligro tanto los seres humanos como los elfos, árboles, magos y enanos se unen solidariamente. Por lo tanto, para la sociedad globalizada contemporánea, la cooperación es una tendencia inevitable, mientras que el

aislacionismo está destinado a su fin. El mundo futuro debe ser una sociedad pluralista, comprensiva, integral y cooperativa.

### **6.2.2 La presencia de los mitos chinos en la sociedad moderna: *El Viaje al Oeste***

*El Viaje al Oeste*, (《西游记》, pinyin: xi you ji, también conocido como *Peregrinación al Oeste*), es la primera novela romántica de fantasía de la antigua dinastía Ming (siglo XVI), atribuida al escritor WU Cheng'en (吴承恩, 1500-1582).

El monje Xuanzang fue a la India para estudiar el budismo en el tercer año de Zhenguan (629 d.c.) de la dinastía china Tang. Después de 17 años de viaje de más de 50.000 millas, regresó a la capital Chang'an para traer 650 volúmenes de escrituras budistas y presidió personalmente la traducción de más de 75 volúmenes. Cuando Xuanzang volvió a Chang'an, cientos de miles de monjes y funcionarios fueron a recibirlo como fuera un dios que descendiera a la tierra (SHI Daoxuan, 2014: 119).

Durante el período Zhenguan de la dinastía Tang, debido a la escasez de textos budistas en China y el bajo nivel de traducción, el monje Xuanzang (玄奘) partió de la capital Chang'an y se dirigió al oeste hacia la antigua India para obtener los textos budistas sánscritos originales. Viajó a más de 100 países en 17 años, y después de experimentar infinitas dificultades y obstáculos, finalmente trajo de regreso más de 650 escrituras budistas a China. Este monje llamado Xuanzang y su viaje hacia la antigua India son el prototipo y marco general de la novela de WU Cheng'en.

En cuanto al autor de la novela WU Cheng'en, que ha demostrado su gran talento por la literatura de fantasía desde su infancia. Sin embargo, en la China feudal, donde dominan los valores del confucianismo, las carreras políticas y la condición aparejada de funcionario del gobierno es la profesión ideal y la salida más apreciada de casi todos los literatos chinos, y de modo que también es así para WU Cheng'en. Sin embargo, la carrera política de Wu cheng'en ha sido frustrada y poco exitosa, por lo que el autor decepcionado, dedicó toda la energía en la creación literaria. En sus obras

critica la oscuridad del mundo real y expresa la búsqueda del mundo ideal a través de un gran número de relatos fabulosos. Además, el fracaso en su carrera política también le hizo inclinarse al taoísmo y el budismo. Todo esto son las motivaciones y los cimientos para crear una obra literaria y filosófica integral como *El Viaje al Oeste*. El viaje de Xuanzang fue tan legendario que se hizo popular en la antigua China. Consecuentemente, aparecieron muchas biografías y novelas con tema del viaje. WU Cheng'en, basándose en el viaje de Xuanzang y refiriéndose a *El cuento del viaje al oeste de la dinastía Tang*<sup>249</sup>, *La biografía del maestro Sangzang del templo Da Ci'en de la dinastía Tang*<sup>250</sup>, *Tangsangzang*<sup>251</sup>, así como otros clásicos históricos, biografías, y obras de teatro, incorporando los mitos, las religiones y las leyendas folclóricas, utilizando técnicas artísticas exageradas y ficcionales con una gran cantidad de elementos mitológicos e imaginarios, finalmente llegó a plasmar un colorido mundo de fantasía. La novela contiene un total de 100 capítulos, que retratan un gran número de personajes, como el conocido Rey Mono (Sun Wukong), el monje santo Xuanzang (Tang Seng o Tang Sangzang), el cerdo Zhu Bajie, Sha Wujing, etc. Además de narrar hábilmente las aventuras de Xuanzang, la novela presenta también la búsqueda de la fe y la crítica de la realidad de la sociedad, así como los ricos elementos religiosos y mitológicos, que han convertido la novela en la obra maestra de las antiguas novelas chinas de fantasía. *El Viaje al Oeste* está considerada como una de las cuatro obras clásicas grandiosas de la literatura china.<sup>252</sup>

---

<sup>249</sup> Título original: 《大唐西域记》

<sup>250</sup> Título original: 《大唐大慈恩寺三藏法师传》

<sup>251</sup> Título original: 《唐三藏》

<sup>252</sup> Los cuatro obras clásicas grandiosas de la literatura china: *El Viaje al Oeste* (《西游记》), *El sueño del pabellón rojo* (《红楼梦》), *A la orilla del agua* (《水浒传》) y *Romance de los tres reinos* (《三国演义》). Además, vale señalar que en la cultura china, el número de cuatro obedece a su valor simbólico, que se manifiesta sobremedida en los «proverbios» o fórmulas sapienciales y filosóficas de sabios venerables —no confundir con dichos y otras fórmulas populares—, que se condensan siempre en cuatro caracteres. Se habla, por tanto, de proverbios o cuatrigramas. Cuatro son también los grandes inventos chinos (papel, imprenta, brújula y pólvora) o cuatro son los «tesoros del escritorio» (papel, pincel, tinta, tintero).

*El Viaje al Oeste* no es solo una de las obras más populares en la literatura china, sino también una de las obras de mayor éxito en la adaptación cinematográfica moderna de novelas antiguas. La adaptación cinematográfica de *El Viaje al Oeste* apareció por primera vez en Hong Kong en 1926. La película muda *Monkey King Conquers the Leopard*<sup>253</sup>, dirigida por SHAO Zuiweng (邵醉翁) y GU Kenfu (顾肯夫), fue la adaptación basada en el marco narrativo de *El Viaje a Oeste*. También se lanzaron en el mismo año *Princesa de abanico de hierro*<sup>254</sup>, *El reino de mujeres (The Womanland)*<sup>255</sup>, etc. Limitada por factores políticos y la tecnología, la adaptación de China de *El Viaje al Oeste* antes de la década 1980 se centró principalmente en dibujos animados. En 1940, WAN Laiming (万籁鸣) y WAN Guchan (万古蟾) filmaron la primera película de dibujos animados de Asia *Princess Iron Fan (Princesa de abanico de hierro)*, que fue la primera obra de dibujos animados basada en *El Viaje al Oeste*. En la década de los sesenta, las creaciones audiovisuales de dibujos animados se producían principalmente en Hong Kong, como *The Cave of the Silken Web (1927)*<sup>256</sup>, *Red Boy (1962)*<sup>257</sup>, *The Monkey King (1964)*<sup>258</sup>, etc. Gracias al fuerte color mitológico e imaginario, el estilo infantil, así como el lenguaje humorístico, las adaptaciones de *El Viaje al Oeste* han logrado un gran éxito en el género de los dibujos animados.

En 1982, bajo el principio de «Lealtad de la obra original y prudencia en la renovación»<sup>259</sup> de la guinista ZOU Yiqing (邹忆青), la Televisión Central de China filmó la primera serie de televisión *El Viaje al Oeste* dirigida por YANG Jie (杨洁). Después de que se estrenara toda la obra en 1986, tuvo gran repercusión y se convirtió

---

<sup>253</sup> Título original: 《孙行者大战金钱豹》

<sup>254</sup> Título original: 《铁扇公主》

<sup>255</sup> Título original: 《女儿国》

<sup>256</sup> Título original: 《盘丝洞》

<sup>257</sup> Título original: 《红孩儿》

<sup>258</sup> Título original: 《大闹天宫》

<sup>259</sup> Texto original: 忠于原著，慎于翻新。Significa que frente a las obras clásicas, debemos tomar como principio básico la fidelidad y el respeto a la obra original, y ser cautelosos a la hora de realizar creaciones artísticas o adaptaciones.

en una obra clásica reconocida entre los chinos. Desde entonces, han surgido numerosas series de televisión basadas sobre *El Viaje al Oeste*. En 1999 se lanzó *La continuación de El Viaje al Oeste*<sup>260</sup>. En 2012, el director ZHANG Jianya (张建业) convirtió *El Viaje al Oeste* en una serie de 60 episodios con efectos especiales. Además, desde la década de 1990 también se han producido un gran número de obras de cine. El director hongkongés ZHOU Xingchi (周星驰, nombre inglés: Stephen Chow), llevó a la gran pantalla la serie de películas *A Chinese Odyssey*<sup>261</sup> en 1995. Con su estilo posmodernista, humor negro y la interpretación de forma deconstructiva de la novela original, causó gran sensación tanto en Hong Kong como en la China continental. A partir del siglo XXI, ZHOU Xingchi siguió lanzando adaptaciones cinematográficas basadas en *El Viaje al Oeste*, tales como *Journey to the West: Conquering the Demons* (2013)<sup>262</sup> y *Journey to the West: The Demons Strike Back* (2017)<sup>263</sup>. Además, con el avance de la tecnología cinematográfica y la influencia de la globalización cultural, las adaptaciones de *El Viaje al Oeste* se han diversificado cada vez más con temas y tramas más abundantes, entre las cuales, destacan *The Monkey King* (2014)<sup>264</sup>, la película de dibujos animados de tecnología 3D *Monkey King: Hero Is Back* (2015)<sup>265</sup>, *The Monkey King II* (2016)<sup>266</sup>, *Wu Kong* (2017)<sup>267</sup>, y la serie de comedia y fantasía *Sunny Piggy* (2000)<sup>268</sup>, etc.

Hasta hoy en día, la novela *El Viaje al Oeste* ha sido traducida a más de diez idiomas y ha tenido una excelente acogida en muchos países. Como bien sentenció Rene Etiemble, profesor de literatura comparada en la Universidad de París en Francia, «los europeos que no han leído *El Viaje al Oeste*, son como si no hubieran leído las obras de Tolstoy y Dostoevsky, no se puede hablar de la novela del mundo a ciegas y con

---

<sup>260</sup> Título original: 《西游记续集》

<sup>261</sup> Título original: 《大话西游》

<sup>262</sup> Título original: 《西游降魔篇》

<sup>263</sup> Título original: 《西游伏妖篇》

<sup>264</sup> Título original: 《大闹天宫》

<sup>265</sup> Título original: 《西游记之大圣归来》

<sup>266</sup> Título original: 《西游记之三打白骨精》

<sup>267</sup> Título original: 《悟空传》

<sup>268</sup> Título original: 《春光灿烂猪八戒》

facilidad» (HE Xizhang, 1999: 246). En realidad, la primera traducción inglesa de *El Viaje al Oeste* se remonta en 1895. Hasta hoy en día, entre las más de 60 ediciones en inglés, la más influyente es *Monkey* (1942) del sinólogo británico Arthur Waley, que ha sido reeditada más de 20 veces por diferentes editoriales. En otros países asiáticos también hay numerosas adaptaciones de *El Viaje al Oeste*, por ejemplo, la serie japonesa de 2006 *Saiyūki* (西遊記, cuyo título tiene como traducción oficial al inglés: *Journey to the West*) y la serie coreana *Hwayugi* (화유기) o *A Korean Odyssey* (2017). Las adaptaciones de *El Viaje al Oeste* en diferentes épocas marcan diferentes interpretaciones de la obra. La serie *El Viaje el Oeste* de 1986, realizada durante diecisiete años, no solo ha sido la más fiel a la obra original, sino que también plasmaba los distintos personajes de forma convincente. A pesar de que los efectos especiales empleados en la serie resultan insuficientes desde la perspectiva actual, esto no afecta el éxito artístico de la obra y se considera una de las adaptaciones clásicas más sobresalientes de *El Viaje el Oeste*.

Y *Journey to the West: Conquering the Demons* de ZHOU Xingchi presenta una historia completamente nueva a través de la deconstrucción de la novela original. Detrás de los elementos humorísticos, lo que manifiesta son los valores modernos que reemplazan el sistema de interpretación mitológico tradicional y el intento de construir una mitología moderna con nuevos espectáculos visuales, lo cual refleja sin duda la influencia del capitalismo y consumismo y el cambio psicológico humano en la sociedad contemporánea. Por ello hemos elegido la serie *El Viaje al Oeste* y la adaptación cinematográfica *Journey to the West: Conquering the Demons* como ejemplos de nuestro análisis.

#### **6.2.2.1 Interpretaciones de los mitos chinos**

De forma similar al relato de *El Señor de los Anillos*, *El Viaje al Oeste* también cuenta la historia de un grupo de hombres que salen de su país y se embarcan en un duro viaje con una misión específica, en el caso de *El Viaje al Oeste*, lo que buscan son los libros clásicos budistas sánscritos.

En los tiempos antiguos, existía una montaña llamada Huaguo (花果山) en el reino de Aolai (傲来国) del Este. Sobre la montaña había una piedra que durante miles de años había absorbido la esencia del cielo y la tierra y de la cual nació un espíritu sobrenatural. Un día, la piedra se rompió de golpe y emergió un mono de piedra, que podía andar y saltar como otros monos. Encontró una cueva de piedra espaciosa y aislada, y llevó a otros monos a establecerse allí. Debido a la habilidad y la magia del mono de piedra, otros monos le adoraban convirtiéndolo en su líder y dieron en llamarle el Rey Mono.

Para conseguir la inmortalidad de los dioses, el Rey Mono buscó al maestro Puti (菩提), que le aceptó como discípulo y le dio el nombre Sun Wukong. El maestro Puti le enseñó la magia para conseguir setenta y dos formas de transfiguración, así como la capacidad de dar un salto mortal sobre las nubes a ciento ocho mil li de distancia<sup>269</sup>. Después, el Rey Mono aplicando una magia muy poderosa consiguió en el Palacio del Dragón del Mar del Este el bastón mágico, un garrote dorado llamado *ruyibang* (如意棒) y lo convirtió en su arma. Poco después invadió el inframundo y borró todos los nombres de los monos del *Libro de la Vida y la Muerte* para conseguir su inmortalidad. Los desastres causados por Sun Wukong llamaron la atención del mundo celestial. Al principio, el Emperador de Jade, gobernante de los dioses, para calmar a Su Wukong, le dejó que entrara en la corte celestial para asumir un puesto sin importancia ni poder real: *bimawen* (弼马温), que se encargaba de cuidar los caballos en el cielo. Al principio, el Rey Mono se sentía muy feliz por ser un miembro más entre los seres divinos. Sin embargo, después de enterarse de que había sido engañado por los dioses, regresó muy enojado a su montaña Huaguo, e instaló allí su propio reino de monos y se denominó a sí mismo Dios del Cielo (齐天大圣).

El Emperador de Jade envió varias veces los ejércitos a atacar la Montaña Hua Guo, pero el Rey Mono era muy poderoso e imbatible. El Emperador de Jade no tuvo otro remedio que pedir ayuda al dios supremo Buda Gautama (en sánscrito: Tathāgata; en

---

<sup>269</sup> Ciento ocho mil (108.000) li equivalen a cincuenta y cuatro mil (54.000) kilómetros.



chino: 如来, pinyin: ru lai). Pese a la fuerza sobrenatural del Rey Mono, no era rival para Buda Gautama, cuyo poder era supremo e infinito. Al final, el Buda le venció con su palma enorme y lo dejó apesadumado bajo la Montaña Wuxing (Montaña de los Cinco Elementos) donde Sun Wukong, sin libertad, pasó 500 años sufriendo dolor y en soledad.

500 años después, el eminente monje iluminado Xuanzang de la dinastía Tang, decidió ir a la antigua India, al oeste de China, para pedir las sutras budistas con el fin de librar a todos los seres del sufrimiento. No obstante, él solo no podía cumplir un viaje tan largo, por tanto, bajo la guía de Buda Gautama, liberó a Sun Wukong de la Montaña Wuxing y le tomó como discípulo, y emprendieron juntos el viaje hacia el oeste.

En el camino, Xuanzang tuvo otros dos discípulos más: Zhu Bajie (猪八戒), semihumano con cara de cerdo y cuerpo humano; era un general de la corte celestial pero había sido relegado al mundo profano. Sha Wujing (沙悟净), que fue un monstruo acuático vencido por Sun Wukong. También contaban con un caballo blanco transformado por un pequeño dragón blanco que había cometido error. Por lo tanto, los cuatro personajes se dirigieron juntos hacia el oeste.



Figura 27. El monje Xuanzang y sus tres discípulos<sup>270</sup>

En el camino, se encontraron con numerosos monstruos y peligros. Debido a que Xuanzang era un monje santo e iluminado, cualquiera que comiera su carne podía

---

<sup>270</sup> Imagen capturada de la serie *El Viaje al Oeste* (título original: 《西游记》) de 1986.

conseguir la inmortalidad. En consecuencia, los demonios hicieron todo lo posible por atraparlo, por ejemplo, espíritus de huesos, espíritus de arañas, terribles leones y otros monstruos. Sin embargo, el monje Xuanzang, de firme creencia y con la ayuda de sus fuertes discípulos, tras experimentar en total 81 calamidades, finalmente llegó a la tierra de pureza de la India donde Buda Gautama les otorgó las escrituras clásicas budistas sánscritas.

Este es el contenido general de la serie de televisión *El Viaje al Oeste*. No obstante, la película *Journey to the West: Conquering the Demons* se centra en la historia de cómo conoció el monje a sus tres discípulos antes de la partida del viaje. La película se sitúa en una época en la que los monstruos y demonios mataban a los hombres de forma salvaje. Un pueblo pequeño de pescadores estaba aterrorizado por un misterioso demonio acuático. Chen Xuanzang (陈玄奘), un joven monje budista también cazador de demonios, con la ayuda de otra cazadora llamada Duan (段), derrotó al demonio acuático. Más tarde, los dos se volvieron a encontrar y se enfrentaron juntos al demonio cerdo Zhu Ganglie (猪刚鬣), que poseía una fuerza maligna aún superior a la del monstruo acuático. Bajo la guía del maestro, los dos decidieron buscar la ayuda del Rey Mono, quien había sido encarcelado por Buda al pie de la montaña Wuxing durante 500 años. En este proceso, la cazadora Duan se enamoró de Xuanzang, mientras que el joven monje insistió que se había entregado al Buda para salvar a todos los seres, por lo que se negó a su amor.

El Rey Mono les ayudó a atrapar al demonio cerdo, pero engañó a Xuanzang para que quitara el sello de la prisión aprovechando su simpatía y bondad. De tal forma restauró su libertad. Recuperada su fisonomía original y su carácter cruel, mató a los cazadores de demonios que acudieron, incluida Duan. En ese momento, Xuanzang se dio cuenta de que no importaba cuán grande o pequeño fuera el amor, el de hombres o mujeres, el amor era para todos y solo así se puede llegar a la perfección de uno mismo. De tal manera, Chen Xuanzang iluminado, se convirtió en un monje santo. Y apareció Buda Gautama y una vez más presionó al mono bajo su palma. Después de experimentar la

muerte iniciática, Sun Wukong, junto con otros dos demonios renacidos, el cerdo Zhu Gangle y el acuático Sha Wujing, se convirtieron en discípulos del monje Xuanzang y le acompañaron en el camino del viaje hacia el oeste.



Figura 28. El monje Xuanzang y sus tres discípulos<sup>271</sup>

#### (1) La cosmovisión de la mitología china en la película

En el primer capítulo de la novela *El Viaje al Oeste* se dice:

En el principio sólo existía el caos, donde el cielo y la tierra estaban en una masa confusa. Reinaba por doquier una niebla espesa y no se veía nada ni nadie. Desde que el gigante portentoso Pangu dispersó el caos, el universo quedó separado en lo puro y lo turbio. Los hombres empezaron a distinguir entre la bondad y la maldad, lo bueno era apreciado y lo creado por humanos servía para ayudarles a sobrevivir. Quien quiera acercarse al secreto del nacimiento del universo y la norma del funcionamiento del mundo, debe leer *El Viaje al Oeste* (WU Cheng'en, 2007: 22).

Además, en el relato de *El Viaje al Oeste* también se señala que en el principio del universo el mundo se hallaba inmerso en un caos. Después de más de 5000 años, el aire claro comenzó a subir hacia lo alto, al mismo tiempo, aparecieron el sol, la luna y las estrellas; asimismo, el aire turbio y pesado se hundía hacia abajo y de ello surgieron los cinco elementos fundamentales del mundo: agua, fuego, madera, metal y tierra.

---

<sup>271</sup> Imagen capturada de la película *Journey to the West: Conquering the Demons* (título original: 《西游降魔篇》) de 2012.

Más tarde, al aire del cielo caía mientras el de la tierra se elevaba y se fusionaron engendrando todo tipo de criaturas. *El Viaje el Oeste* no solo cuenta la historia de un peregrinaje, sino que relata un universo propio comenzando por el nacimiento de este. La cosmovisión de la novela no solo se deriva del mito de Pangu y del pensamiento taoísta de *yin* y *yang*, sino que también el autor Wu Cheng'en resalta la importancia de los cinco elementos, que mencionaremos más adelante.

Después del nacimiento del universo, el mundo estaba dividido en cuatro continentes: el continente Shen del este; el continente He del norte; el continente Bu del sur y el Lu del norte. Y nuestra historia ocurrió en el Shen del este. En el continente Shen había un reino pequeño llamado Aolai, en el mar del reino había una montaña llamada Huaguo. La piedra mágica sobre la montaña medía 3.65 zhang<sup>272</sup> de alto, que se refería a los 365 días del año; y medía de círculo 2.4 zhang<sup>273</sup>, que coincidía con los 24 términos solares<sup>274</sup>. Integrandos la esencia del cielo y la tierra, la piedra dio a luz al mono sobrenatural. En el primer episodio de la serie, en el mar tempestuoso lleno de relámpagos y truenos, la piedra mágica estalló repentinamente y un mono saltó de ella. Al igual que Pangu e Ymir, el mono nace de la acción de la naturaleza. Como resultado de las fuerzas sobrenaturales, el mono nació con una magia especial. No obstante, cuando el Rey Mono provocaba luchas y desórdenes acudió Buda Gautama para ayudar a los dioses. Buda hizo una apuesta con el mono diciendo que aunque el mono dominaba 72 formas de transfiguraciones y el salto mortal a las nubes, no podría saltar del alcance de su palma. Burlándose de Buda Sun Wukong saltó sobre su palma y utilizó todas sus habilidades para dar saltos mortales y llegó a un lugar muy lejano, vio cinco pilares celestiales enormes que sostenían el cielo y la tierra. Para dejar evidencia de ello, Sun Wukong escribió en un pilar: «Sun Wukong ha viajado hasta aquí.» Y

---

<sup>272</sup> 3.65 zhang equivalen aproximadamente a 12.2 metros.

<sup>273</sup> 2.4 zhang equivalen a 8 metros.

<sup>274</sup> Los 24 términos solares o 24 períodos solares, (二十四节气, pinyin: 24 jie qi) se refieren a los términos climáticos que representan los cambios de estación según el Calendario Chino y la situación de la Tierra en la eclíptica (la órbita alrededor del sol). Los chinos de la Antigüedad dividieron el movimiento circular anual del Sol en 24 segmentos, asignando a cada uno de estos «períodos solares» un nombre específico.

luego regresó al sitio original. Pero luego vio que sus propias palabras estaban en realidad escritas en un dedo de Buda. Buda Gautama invirtió su mano enorme y convirtió los cinco dedos en las cinco montañas llamadas Wuxing, que implica los cinco elementos fundamentales que representan toda la naturaleza y todas las criaturas. Sun Wukong creía que ya era suficientemente poderoso para enfrentarse a todos, pero la fuerza de la naturaleza o del universo, encarnado por la palma de la mano de Buda, es invencible e irrevocable.

Sun Wukong, sea mono o humano, sea dios o ser sobrenatural, pese a que ha experimentado miles de años de práctica, y posee la magia más poderosa, no puede huir de la ley de *yin* y *yang*, de la influencia de los cinco elementos y del destino de la naturaleza (KANG Qiong, 2011: 8).

Además, cabe señalar que los cinco protagonistas de *El Viaje al Oeste* también son la encarnación de los cinco elementos. YANG Yi (杨义) indica que la historia se basa principalmente en el monje santo Xuanzang, y, por tanto, él es la tierra central. El fuego cae sobre la tierra; por ende, el primer discípulo era el fuego del sur: el mono. El elemento rival del fuego es el agua, de modo que el mono tomó el caballo del norte como medio de transporte; luego venció al cerdo Zhu Bajie del este que representa la madera y Sha Wujing del oeste simboliza el metal (1995: 176). Cabe de ello afirmar que en los personajes y en la cosmovisión de *El Viaje al Oeste* hay una fuerte repercusión de la mitología cosmogónica china y se percibe la influencia del taoísmo de *yin* y *yang*, así como el pensamiento de los cinco elementos.

## (2) El zoomorfismo de los personajes

Una de las características destacadas de *El Viaje al Oeste* es el zoomorfismo de los personajes, y tal característica la podemos hallar en el prototipo de las figuras mitológicas como la diosa madre Nüwa, de cara humana pero cuerpo de serpiente; y el dios de guerra Chiyou, de cuerpo humano pero con cabeza de bestia. En la serie, tanto

los protagonistas Sun Wukong y Zhu Bajie como los monstruos o demonios que se encontraban en el camino, siempre eran de fisonomía semihumana. Sun Wukong, de cara de mono y cuerpo humano, muestra la astucia y la inteligencia de un mono. Zhu Bajie tenía las orejas, nariz y barriga de cerdo y aunque era gordo siempre tenía una sonrisa ingenua. La Reina Madre de Occidente ha evolucionado de la imagen de medio humano medio monstruo del *Clásico de las montañas y los mares* a una dama elegante y noble.

Sin embargo, la apariencia de estos protagonistas es muy diferente en *Journey to the West: Conquering the Demons* de ZHOU Xingchi. Sha Wujing estaba desnudo porque era un monstruo acuático del prototipo de pez; el monstruo Zhu Bajie, como había sido traicionado por su esposa que prefería los hombres más hermosos, se viste como un hombre hermoso con mucho maquillaje; y la figura más alterada es la de Sun Wukong: en vez de ser un mono hábil, extrovertido y listo, en la película, Sun Wukong aparece como un monstruo de altura baja, extremadamente feo, hipócrita, astuto y siniestro.

De hecho, las imágenes de los protagonistas también se derivan de los mitos chinos.

La montaña Zhaoyao, está ubicada en el mar de oeste, donde crecen árboles, oro y jade [...] vive una bestia, que tiene el cuerpo de Yu, pero las orejas blancas, a veces camina a cuatro patas, mientras que a veces camina erguido como un ser humano. Se llama *shengsheng*. Quien comiera la carne de dicha bestia caminaría mucho más rápido que la gente común (*Clásico de las montañas y los mares*, 2015: 1).<sup>275</sup>

Según el exégeta GUO Pu, el Yu es un tipo de mono con ojos rojos y cola larga, que nos recuerda a Sun Wukong, tras sufrir en total de 49 días en el horno de alquimia del dios Taishang Laojun, también poseía un par de ojos rojos mágicos que podían distinguir los monstruos.

---

<sup>275</sup> Texto original: 招摇之山，临于西海之上，多桂，多金，玉 [...] 有兽焉，其状如禺而白耳，伏行人走，其名曰狴狴，食之善走。

Otro ejemplo de *El Viaje al Oeste* es el de Zhu Bajie. Era originalmente un general que se encargaba de la seguridad de la corte celestial, pero debido a su carácter lujurioso, se propasaba con la bella diosa de luna Chang'e, de modo que fue degradado al mundo terreno y renació como un monstruo con cabeza de cerdo y cuerpo humano. El *Clásico de las montañas y los mares* menciona que en la montaña Yaoguang hay una bestia que tiene el cuerpo humano pero la melena de cerdo. Hiberna en las cuevas en el invierno. La gente lo llama *huahuai*. Su grito es como el sonido que se hace al cortar leña. Donde aparezca *huahuai* habrá desastres laborales (2015: 10).<sup>276</sup>

No es difícil darnos cuenta de que esta bestia es muy similar a la imagen de Zhu Bajie. En la película, el director utilizó directamente el nombre original del cerdo, que es Zhu Ganglie (猪刚鬃), en chino. La palabra ganglie (刚鬃) significa «melena larga y dura que crece en el cuello del cerdo». WANG Juanxia (王娟侠, 2004) señala que el mayor éxito de *El Viaje al Oeste* radica en la herencia de los mitos antiguos utilizando la imaginación y métodos artísticos hiperbólicos para combinar de forma maravillosa las figuras de animales, espíritus de humanos y magia sobrenatural de los dioses, de tal manera que se ofrece la trinidad de bestia-hombre-dios fusionando las características de la viveza, el ingenio y lo legendario.

Otro aspecto notable en *El Viaje al Oeste* radica en la relación dualista entre el bien y el mal, entre los dioses y los demonios. Análogamente, muchos de ellos provienen de los mitos antiguos. YANG Yi (1995) divide estos monstruos en dos categorías: una son los monstruos salvajes, es decir, los animales salvajes que absorben la energía natural y experimentan un tiempo de práctica, se convierten en monstruos con poder sobrenatural, como espíritus de araña, espíritus de escorpión, osos monstruosos, etc.; la otra son los demonios divinos que originalmente eran dioses o sirvientes de dioses, pero que fueron relegados al mundo terrenal por cometer errores o que huyeron del cielo para liberarse.

---

<sup>276</sup> Texto original: 尧光之山 [...] 有兽焉，其状如人而鬣鬃，穴居而冬蛰，其名曰猾褢，其音如斫木，见则县有大繇。

### (3) Los números míticos

Vale la pena señalar que la mitología china también se manifiesta en *El Viaje al Oeste* a través de la numerología, tan relevante todavía hoy en las más diversas facetas de la vida cotidiana, desde los preparativos para diseñar una casa conforme a la geomancia del *fengshui* (风水) hasta la elección del año en el que se quieren organizar unas Olimpiadas de verano, que, en Beijing, no por casualidad se celebraron el mes 8 (agosto) del año 2008, sino por los buenos auspicios del número 8.

A lo largo del viaje de peregrinaje, el monje Xuanzang debe superar un total de ochenta pruebas de calamidades y al final llegó al Templo Leiyin (雷音寺) de la India para obtener las sutras. Sin embargo, Buda Gautama dice que en el budismo el número nueve marca la vuelta hacia la verdad, por eso, al monje aun le falta una prueba. En consecuencia, en el camino de regreso, Buda añade la última prueba como el último paso de su iniciación. El nueve es el número de mayor poder para los chinos, de modo que el ochenta y uno, compuesto de nueve por nueve, representa la cumbre dentro del rango conocido, que es la condición necesaria para volver al origen divino. Por tanto, las ochenta y una dificultades no solo conforman las unidades narrativas de toda la historia, sino también las veces necesarias para realizar la iniciación.

En el último episodio, cuando el monje Xuanzang y sus discípulos llegan a la tierra de pureza del oeste, lo que les esperaba primero era un río bastante ancho y turbulento. Cuando los cuatro no sabían qué hacer, acudió un anciano que conducía un bote pequeño para ayudarles a pasar el río. Sin embargo, el barco no tenía fondo. Ante la vacilación de Xuanzang, el anciano dijo que, pese a que el barco no tiene fondo, se puede pasar al río si se tiene «corazón». Efectivamente, Xuanzang y sus discípulos tomaron este bote sin fondo para cruzar el río de manera segura. El anciano volvió a decir: «Santo monje, has renacido, ¡felicidades!» En este momento, Xuanzang se dio cuenta de que había evolucionado de un cuerpo mortal a uno divino. Esta muerte iniciática es más evidente en el capítulo 98 de la novela. Cuando los cuatro se detienen en la proa del barco, de repente encuentran un cadáver flotando debajo del barco.



Xuanzang se asustó mucho y Sun Wukong dijo: «Maestro, no tenga miedo, ese es usted.» Y el anciano, que en realidad es el Buda, también le felicitó. Por tanto, el monje Xuanzang que pertenecía al mundo mortal se ha ido con el agua, y el monje que estaba de pie en el barco sin fondo ya había renacido y estaba deificado, de tal forma se expresa la idea de muerte y renacimiento de los mitos chinos.

#### **6.2.2.2 Confluencia de las «tres religiones» y la búsqueda del «corazón»**

Cuando estudiamos la gran cantidad de personajes y tramas para interpretar la obra desde una perspectiva cultural y religiosa, queda patente que *El Viaje al Oeste* es un punto de confluencia entre budismo, taoísmo y confucianismo, que los jesuitas definieran como las «tres creencias», y para las que se aplica a veces el concepto occidental de «religión» —que, en realidad, no coincide con los sistemas de credo en Asia y que sólo se adaptó en el siglo XIX, primero en Japón y de ahí pasó luego a China—. De hecho, la obra es una expresión integral del budismo como marco, del taoísmo como contenido y del confucianismo como objetivo principal, que ejerce la función moral y educativa tanto para la ideología como para los comportamientos de los chinos antiguos y modernos.

En primer lugar, cabe reconocer que toda la obra radica en el marco cultural del budismo. El propósito de Xuanzang y sus discípulos es obtener escrituras budistas. No solo Xuanzang aparece como un monje, también podemos encontrar muchos personajes budistas en la serie, tales como Buda Gautama (如来, pinyin: ru lai), Buda Guanyin (观音菩萨, pinyin: guan yin pu sa), y los dieciocho Arhats (十八罗汉, pinyin: shi ba luo han), etc. Evangelizar el budismo y salvar a toda criatura son la misión del viaje.

En segundo lugar, *El Viaje al Oeste* también presenta un gran número de figuras y pensamientos taoístas, por ejemplo, Taishang laojun (太上老君), que había encerrado a Sun Wukong en su horno de alquimia; Qianliyan (千里眼), dios taoísta que puede observar todo lo ocurrido en la tierra; y el primer maestro de iluminación del Rey Mono, el maestro Puti (菩提祖师). La razón fundamental por la que los demonios o

monstruos atacaron a Xuanzang es que pueden conseguir la inmortalidad a condición de comer la carne de Xuanzang. Esta búsqueda de la inmortalidad también es característica exclusiva del taoísmo.

Además, en las 81 dificultades algunos monstruos que aparecen son de origen taoísta, mientras que algunos son del budismo, por lo tanto, no es una exageración decir que *El Viaje al Oeste* es un juego entre el budismo y el taoísmo. El budismo persigue el mundo trascendente del más allá buscando la liberación después de la muerte. No obstante, el confucianismo y el taoísmo ansían el mundo inmanente. El taoísmo resalta la independencia del alma y la perfección de la vida individual.

Finalmente, hemos de hablar del confucianismo. A pesar de que las alusiones a Budas o dioses taoístas sin mencionar a Confucio son constantes, las ideas confucianas impregnan toda la obra. «El confucianismo ocupa en realidad una posición de prioridad en el libro, y domina tanto el budismo como el taoísmo» (LIU Chenying: 2001: 89). Desde el principio, el viaje de Xuanzang fue nombrado por el emperador de la dinastía Tang, e incluso el emperador le consideró como su «hermano imperial». Antes de emprender el viaje, Xuanzang declaró: «Debo llegar a la tierra del oeste, ver al Buda y pedir las sutras para que nos bendiga y que la luz y el poder de nuestro emperador dure para siempre.» Es la manifestación de uno de los núcleos del confucianismo: la lealtad al emperador.

Por lo demás, también hallamos la «piedad filial» a la que presta atención el confucianismo. En el caso del encuentro con los monstruos Baigu (fantasmas de los huesos), Xuanzang dijo, «Según el clásico sagrado, los hijos no deben viajar a los lugares lejanos cuando sus padres aun están vivos».<sup>277</sup> Aquí el clásico sagrado se refiere a los clásicos confucianos *Analectas*.

Asimismo, *El Viaje al Oeste* nos presenta un pensamiento positivo de unirse al mundo y lograr éxitos en la sociedad (término chino: 入世, pinyin: ru shi, que significa «entrar en el mundo»), que es muy diferente del budismo y el taoísmo, que se enfoca

---

<sup>277</sup> Texto original: 父母在，不远游。

en la perfección ideológica y filosófica de las vidas individuales sin dar importancia a los asuntos sociales (término chino: 出世, pinyin: chu shi, que significa «salir del mundo»). El confucianismo aboga activamente por que los hombres obedezcan las normas morales y participen en las actividades políticas y sociales para lograr éxito, fama o prestigio para sí mismos considerando esto como el sentido de la vida. En *El Viaje al Oeste* los cuatro protagonistas, tras experimentar las 81 pruebas sumamente difíciles y peligrosas, fueron todos ascendidos a dioses o inmortales por Buda; además, cuando Xuanzang volvió a su país natal, el emperador lo recibió personalmente y le concedió muchos títulos honorables. Este proceso de partida-contribución-recompensa o nombramiento es la estructura típica de un relato bajo la influencia del confucianismo.

Podemos decir que existe una confluencia de las tres doctrinas espirituales en *El Viaje al Oeste*. Wu Cheng'en no se limitó a mezclar las visiones de forma arbitraria ni las mantuvo independientes, sino que capturó el carácter común de las tres religiones que puede sintetizarse en la búsqueda del concepto de «corazón». De hecho, esta idea surge desde una rama del confucianismo de las dinastías Song y Ming, conocida como neoconfucianismo o *xinxue* (心学, xin (心) significa el corazón, y xue (学) se refiere a la escuela o doctrina). Por tanto, *xinxue* es también conocida como la filosofía del corazón o, por extensión, «filosofía de la mente». Uno de sus principales representantes es el célebre filósofo y pensador chino de la dinastía Ming WANG Yangming (王阳明, 1472-1529). Según él, todas las éticas y conductas parten desde el corazón de los humanos, y la mente es la razón y verdad más importante. Los objetos no existen por completo fuera de la mente, porque la mente les da forma, por eso no es el mundo el que le da forma a la mente, sino que es la mente la que le da razón al mundo. Veamos un ejemplo famoso para explicar mejor esta cosmovisión. Una vez, WANG Yangming y sus amigos viajaban juntos en una montaña, un amigo le preguntó señalando una flor: «Usted insiste que no hay nada fuera de nuestro corazón, pero esta flor brota, florece y se seca aquí sola, ¿qué tiene que ver con el corazón?» WANG

Yangming contestó, «cuando no has visto esta flor, tanto la flor como tu corazón están un mundo de soledad sin color ni cambio emocional; pero cuando viste esta flor, el color de la flor te ilumina el mundo. Por tanto, sabemos que la flor nunca ha estado fuera de tu corazón» (*Chuanxilu*<sup>278</sup>, 2008). En otros términos, la flor no existe si no la conoces, ya que no sabes de qué color es o dónde está, una vez que la flor haya sido vista, empieza a existir en la mente de los hombres.

Esto es lo que propuso el idealista WANG Yangming: 心外无物 (pinyin: xin wai wu wu), que significa «no hay nada fuera del corazón», que nos recuerda al lema «pienso, luego existo» de Descartes. Esta búsqueda del «corazón» afecta enormemente a Wu Cheng'en, de modo que en *El Viaje al Oeste* hallamos un importante debate en torno al «corazón» y la mente. El célebre traductor de *El Viaje al Oeste* y también introductor de la obra en Occidente, el profesor YU Guofan (余国藩) indica: «El viaje de los cuatro hacia el oeste para pedir las escrituras no es sino un proceso de la práctica del corazón, que es uno de los temas más importantes de la novela» (2006: 312).

Aquí el corazón implica una especie de creencia, una búsqueda y una voluntad interior. El monje Xuanzang es el único que no tenía ninguna magia o capacidad sobrenatural, mientras que, a diferencia de los discípulos, tenía un «corazón» que impulsa una voluntad inquebrantable para realizar el viaje y obtener los clásicos budistas. Por lo tanto, en ningún momento se le ocurrió la idea de abandonar el viaje. El «corazón» que buscaba Zhu Bajie fue la firmeza y la diligencia, ya que antes de su iniciación destacaba por la pereza y su carácter lujurioso.

El «corazón» del otro protagonista, Sun Wukong, está encarnado en la moderación de su carácter salvaje y sin límites, así como en la búsqueda de la budeidad y la autodisciplina. En *El Viaje al Oeste*, Sun Wukong recibe varias veces el apelativo de «mono de corazón» (心猿, pinyin: xin yuan,). Como mono nacido desde la piedra, de la libertad sin límites y con un carácter salvaje durante el viaje, se comportaba a su antojo violando las normas o en contra de la voluntad de su maestro. Por lo tanto, lo

---

<sup>278</sup> Título original: 《传习录》, colección de la filosofía de WANG Yangming y las discusiones de él con sus discípulos. Es una obra filosófica concisa y representativa del neoconfucianismo y *xinxue*.

que necesitaba practicar en su corazón era la moderación y la autodisciplina. Además, los monstruos y demonios en *El Viaje al Oeste* también se deben a que no pueden reprimir su propia codicia, la búsqueda del poder o la inmortalidad, y no han controlado su propio corazón, por lo que se han desviado hacia la destrucción. Esto nos recuerda el deseo y la codicia interminables representadas por el anillo en *El Señor de los Anillos*. Como hemos afirmado, «Una vez que se engendra la codicia, surgirán todo tipo de demonios y monstruos. Por el contrario, una vez que la avaricia interior disminuya, los demonios también desaparecerán (Wu Cheng'en, 2007: 60). Aquí lo que destaca es la importancia de vencer la avaricia, el deseo y la ambición. Esto nos recuerda la secta budista: Zen (禪, pinyin chan, significa la «meditación» o «concentración»). Según la lema de Zen, la salvación verdadera no consiste en lo exterior de los humanos, sino en el interior de cada individuo, es decir, en el «corazón». Afirma Eliade: «Todo hombre posee una naturaleza búdica, y para realizarla no tiene sino que mirar dentro de sí mismo. Las notas dominantes del Zen son el propio conocimiento y la confianza en sí mismo» (1980: 528). Por lo tanto, en la serie de televisión *El Viaje al Oeste* de 1986, cada personaje se encarga de cumplir su propia búsqueda interior bajo el tema principal de la misión de pedir las escrituras budistas a la India. Tal búsqueda también poseía una función moral y pedagógica para el público chino en las décadas de 1980 y 1990, la cual consiste en la observancia de la ética y la búsqueda incesante de la fe interior, de metas y de éxitos sociales.

Sin embargo, con el desarrollo de la economía y el progreso social ha cambiado el objetivo de las búsquedas del «corazón». En *Journey to the West: Conquering the Demons* vemos personajes completamente diferentes de la obra original. En la película, Chen Xuanzang también aspiraba a dominar la esencia del budismo para llevar al mundo a la bondad y salvar a los humanos del sufrimiento. En vez de ser un monje protegido por sus discípulos, Xuanzang se ha convertido en un cazador de demonios. En el inicio de la película, Xuanzang venció al monstruo acuático con su magia forzándole a que se presentara en su forma original: un hombre desnudo. A diferencia

de otros cazadores que se fijan en la destrucción de los demonios como objetivo, lo que prefería él era disminuir los elementos malignos y recuperar su naturaleza buena para salvarles de este sufrimiento. Su instrumento para exorcizar los demonios era un libro titulado *Trescientas canciones infantiles*, que simboliza el poder de despertar lo benévolo en lo más profundo del corazón de los monstruos.

En la cultura occidental, la música puede calmar a los monstruos. Esta tradición tiene su origen en la leyenda de Orfeo de la mitología clásica. Orfeo posee un canto y una forma de tocar la lira capaz de detener el infierno y aplacar la furia de las fieras más salvajes. En la película *Harry Potter y la piedra filosofal* (2001), el monstruo enorme de tres cabezas que custodiaba la piedra filosofal se quedó dormido con el sonido de la música.

En la película, cuando Xuanzang le preguntó a su maestro por qué no podía utilizar una forma más sencilla para exorcizar los demonios, el maestro respondió: «La muerte no es el verdadero principio del exorcismo. ¿Por qué el demonio se ha convertido en un demonio? Es el corazón humano invadido por el demonio, debemos deshacernos de su naturaleza demoníaca y retener el bien de su corazón.»

Otro tema fundamental de la película es el amor. Pese a que Xuanzang consideraba que su responsabilidad era amar y salvar a los seres que sufren, en su interior todavía no se daba cuenta del verdadero significado del amor. Para reflejar este proceso en la película, Xuanzang conserva el apellido de su padre Chen llamándole Chen Xuanzang, lo que revela que aun no se había convertido en monje santo. Había amor en su corazón, pero no se atrevía a enfrentarlo con valentía. En realidad, amaba a Duan pero nunca lo reconoció insistiendo en que lo que buscaba era el gran amor hacia todas las criaturas que le impedía comprometerse en el amor entre hombre y mujer. Su corazón estaba asustado, por lo que su maestro dijo, «a ti solo te falta un poquito.»

Cuando Duan muere por él se da cuenta de que el verdadero amor no distingue la cantidad, el amor es la simpatía por todos los seres vivos, el corazón de la tolerancia y la salvación de toda criatura. En este momento, *Trescientas canciones infantiles* bajo

sus pies se ha convertido en el clásico budista *Darijing* (《大日经》, en sánscrito: Mahāvairocana Tantra), que simboliza la transformación iniciática desde el cazador de demonios hacia el monje santo. Como él mismo declaró al final de la película:

Tanto el gran amor para el mundo como el amor para los individuos y el amor entre hombre y mujer, todos son el amor de los seres sintientes y no se diferencian. Solo cuando haya experimentado el dolor comprenderá verdaderamente el dolor de los seres sintientes; solo cuando haya tenido la perseverancia podrá dejar por completo la perseverancia; solo cuando se haya preocupado por algo, podrá dejar de preocuparse por nada.

En este momento, descubrió su verdadero «corazón». Pensaba antes que el amor entre hombre y mujer afectaría la búsqueda de su gran amor, mientras que de hecho los dos eran realmente el mismo, solo cuando aceptara el amor entre hombre y mujer, se daría cuenta realmente del verdadero significado del amor. Por tanto, lo que experimentó Xuanzang es un proceso de rechazo, aceptación y el descubrimiento de su propio «corazón».

También hay un detalle en la película que confirma la búsqueda del «corazón». Cuando el maestro de Chen Xuanzang le preguntó si estaba enamorado, lo negó rotundamente. Luego el maestro levantó una pata de ganso asada y se la comió. Chen Xuanzang dijo que esto estaba en contra de las reglas budistas. Pero el maestro dijo: «No tengo pata de ganso en mi corazón, por eso está bien comerlo. Quieres comer en tu corazón, pero dices que no. A ti solo te falta un poquito.» Esta conversación metafórica insinúa que lo que realmente nos afecta no son las apariencias o factores externos, sino la fe y voluntad de nuestro corazón.

Por otro lado, resulta llamativa la interpretación negativa de Sun Wukong. Distinto del Rey Mono inteligente, hábil y valiente en la serie de televisión, en la película, Sun Wukong aparece con una figura de altura baja, fea, de carácter astuto, cruel y siniestro. Primero ayudó a Chen Xuanzang a vencer al demonio cerdo, pero luego se liberó del sello de encarcelamiento del Buda aprovechando la compasión de Chen Xuanzang.

Mata a otros cazadores de demonios de forma salvaje mordiéndoles la garganta con sus dientes afilados y también asesina a Duan, que amaba profundamente a Chen Xuanzang. Hay que saber que Sun Wukong es el que se encargaba de despertar a Chen Xuanzang y llevarlo a la iniciación, pero al mismo tiempo, también es un personaje trágico, atrapado por su propio demonio encerrado en su corazón. Ha estado aprisionado durante 500 años por el Buda y aún no ha podido destruir el mal y los elementos demoníacos en su corazón pues sigue anhelando la libertad sin límites y el salvajismo. Después de librarse, no solo mató a los cazadores, sino que también se imaginó a sí mismo dominando el universo como el gobernante supremo. Sin embargo, el Buda apareció desde el cielo y lo abrochó a la tierra otra vez con su enorme palma. A través de esta segunda muerte iniciática se cumple el rito de purificación completa del corazón de Sun Wukong.

*Journey to the West Conquering Demons* reinterpreta la obra original desde la perspectiva de la deconstrucción posmoderna. Modifica audazmente el carácter y la imagen de los personajes, e incluso incorpora el tema del amor a una obra de cultura budista y taoísta. Esto refleja sin duda la reflexión e innovación de los hombres modernos según la sociedad actual.

También vale la pena mencionar que todos los monstruos de la película eran originalmente hombres buenos. El demonio cerdo una vez amó profundamente a su esposa, pero es rechazado por ella debido a su apariencia fea, e incluso ha sido asesinado por su esposa y su amante. El monstruo acuático una vez rescató a los niños que se estaban ahogando en el río, pero por error se le considera un traficante de niños. Los humanos que eran originalmente buenos se vieron obligados a ponerse del lado del mal debido a la maldad o la ignorancia de otros. Esta forma de expresión le da a esta obra no solo el color mitológico, sino también una crueldad. Cabe preguntarse quién es la víctima y quién el verdugo entre los humanos y los demonios. Otras dudas que surgen es cómo separar de forma nítida el bien y el mal; si la venganza de los monstruos contra los hombres se debe a la furia de los demonios o si es el resultado



como consecuencia de la crueldad de los humanos. También podemos preguntarnos si los monstruos proceden de otro mundo o si somos nosotros mismos. Finalmente, si podemos vencer la ignorancia o ser más tolerantes y compasivos con los demás, quizá serían evitables las tragedias. Tal vez ya no habría más monstruos en nuestro universo. Estas son las reflexiones en la sociedad moderna sobre el tema de la oposición entre el bien y el mal. En este proceso el ser humano moderno persigue la perfección de su propio «corazón». Entre la serie de televisión fiel a la obra original y la interpretación más moderna de la película se manifiesta el cambio psicológico producido en la sociedad moderna, que refleja la necesidad de una fe o espiritualidad, la búsqueda del «corazón» o de uno mismo, así como las nuevas preocupaciones filosóficas sobre la naturaleza humana.

### **6.2.2.3 El humor negro y *wulitou***

La interpretación deconstructiva de *El Viaje al Oeste* no solo se manifiesta en las tramas y las imágenes de los personajes, sino también en la expresión artística de toda la película. Se trata de una comedia que combina tramas intensas y un humor muy peculiar, que podríamos definir como humor negro de estilo posmoderno con retazos de humor absurdo que caracteriza el cine de *wulitou* (en chino: 无厘头, en inglés: nonsense).

El cine de humor negro se desarrolla a partir del concepto estético de «humor negro» de las novelas de este estilo. El término «humor negro» fue utilizado por primera vez por los surrealistas franceses en sus obras. En 1965, el novelista estadounidense Bruce Jay Friedman recopiló en un libro las obras de estilo de humor negro de doce escritores, que se habían publicado desde la década de 1960 y lo denominó *Humor negro*. A partir de entonces, el concepto se popularizó.

La película de humor negro es una comedia inmersa de un fuerte significado trágico. Su apariencia es exagerada y absurda y al mismo tiempo posee un núcleo trágico y desesperado, por lo que este humor resulta autocrítico y rebelde. En *Journey to the West: Conquering the Demons*, al comienzo de la película se ve a una niña jugando en

un bote y su padre le dice que no se acerque al agua porque hay monstruos, pero la niña no cree sus palabras. Entonces el padre se zambulle en el agua y finge ser un monstruo. La niña, muy asustada, se echa a llorar. Para consolar a su hija, el padre comienza realizar movimientos divertidos en el agua para hacer reír a la niña. Pero comienza a hacer aspavientos porque realmente llega un monstruo que muerde al padre hasta que deja de moverse y el agua se tiñe de rojo sangre como una flor roja. Mientras, la niña en la ribera no deja de reír creyendo que se trata de un truco de su padre. Esta expresión de humor negro, basada en una contraposición extrema, hace que la gente se sienta extremadamente triste después de reír.

Además, la expresión artística del humor de *wulitou* es también una de las innovaciones de ZHOU Xingchi. *Wulitou* era originalmente una frase del dialecto de la zona Guangdong de China, que significa que el comportamiento y las palabras de alguien resultan incomprensibles, en otros términos, el discurso o conducta no posee un propósito claro, es de estilo vulgar y poco culto, lleno de elementos coloquiales y picarescos. Pero bajo esta apariencia absurda, el lenguaje de *wulitou* tiene profundas connotaciones sociales, a través de sus burlas y del cinismo toca directamente la esencia de los problemas (TAN Yaming, 1999: 82).

Esta forma de expresión ha sido utilizada con frecuencia en las películas de ZHOU Xingchi. Por ejemplo, cuando un falso taoísta ayudó a los pueblos a matar una mantarraya enorme diciendo que se trataba de un monstruo acuático maligno, y anunció en voz alta que los aldeanos podían disponer del monstruo a su voluntad. Un pescador exclamó entre lágrimas: «¡Matadlo!» Un hombre mayor a su lado gritó triste: «¿Pero no está muerto ya?» Otro hombre exclamó con los ojos bien abiertos de furia: «¡Matadlo de nuevo!»

Otro ejemplo de este humor lo vemos cuando el protagonista, Chen Xuanzang, aparece y les dice a los aldeanos que el pez no era el monstruo de agua, pero nadie le creía por su apariencia de hombre con el cabello desgreñado y la cara sucia como la de un mendigo. Mientras todos discuten, aparece la esposa del hombre matado por el

monstruo. La mujer interroga llorando a Chen Xuanzang: «¿Se te murió alguna vez el marido?» Y él contesta: «Lo siento mucho, pero no tengo marido.»

Los diálogos pretenden ser serios, pero debido a la dislocación lógica y la situación paradójica, se crea un ambiente humorístico. HU Bingxian (2013) resume que las adaptaciones cinematográficas y televisivas de *El Viaje al Oeste* presentan tres tendencias en la era contemporánea, a saber: buscan el entretenimiento, contienen relatos de amor y numerosos efectos especiales. Tal tendencia no solo deconstruye el contenido original, sino que también ha causado un impacto en la cultura tradicional. Por lo tanto, a través de estos ejemplos hallamos que en la sociedad contemporánea los mitos, en tanto que gen cultural de los seres humanos, son *retellings* íntimamente vinculados a la economía mercantil, al consumismo y a las necesidades de entretenimiento. Las adaptaciones e interpretaciones de las mitologías deben satisfacer las necesidades consumistas, estéticas y psicológicas, así como morales del público en la sociedad moderna.

Por lo tanto, ya sea en *El Señor de los Anillos* o en *El Viaje al Oeste*, hemos observado el uso de una gran cantidad de efectos especiales que producen escenas muy espectaculares y confieren verosimilitud o magnificencia a las imágenes de guerras. Entre estos efectos cabe destacar también las bandas sonoras que armonizan perfectamente con las imágenes mostradas y enfatizan su contenido. Todos estos son factores necesarios para lograr el éxito. No obstante, la función de los mitos en la sociedad moderna es mucho más que el disfrute sensorial. A través de nuestro análisis, hemos visto reflexiones sobre la naturaleza humana, sobre dilemas éticos, así como sobre problemas sociales. A partir de las nuevas técnicas artísticas y la utilización innovadora de imágenes y sonidos, es posible construir un nuevo universo mitológico. Por ejemplo, la película *Journey to the West: Conquering the Demons* subvertió por completo las tramas y los personajes de la serie de 1986 confiriendo a los personajes emociones como el rencor y el amor. Ya no son los dioses divinos omnipotentes y perfectos en la mitología, al revés, aparecen como los hombres que tienen las

emociones y debilidades humanas. De este modo se disuelve la grandeza tradicional de los dioses en tanto que las fronteras entre las deidades y los humanos quedan diluidas. Además, el director ZHOU Xingchi también utiliza un lenguaje bastante moderno y coloquial en los diálogos de los personajes de la película, lo que ha formado un fuerte contraste con la mitología tradicional. Todo ello pone de manifiesto la cultura inmanente de la sociedad moderna. Para los hombres modernos solo existe un mundo, por lo que utilizamos el pensamiento contemporáneo para interpretar los mitos antiguos; sin embargo, como hemos afirmado, la esencia de los mitos consiste en la trascendencia, de modo que en las películas o series de televisión siempre hay algo trascendente de nuestro mundo para recordar, sentir y perseguir. Existen formas muy variadas de expresión en las obras cinematográficas, que no solo pueden satisfacer nuestras necesidades auditivas y visuales. Con el desarrollo de la ciencia y la tecnología, las películas en 3D también han logrado grandes avances en la satisfacción del sentido del tacto y el olfato de la audiencia creando un ambiente cinematográfico de inmersión verosímil para la audiencia. Además, bajo la influencia de la globalización y el mercado, las obras cinematográficas están incorporando cada vez más elementos artísticos y métodos de expresión innovadores. Sin embargo, ha de tenerse en cuenta que para las creaciones audiovisuales, el soporte externo es solo una forma de expresión, su núcleo sigue siendo el sentimiento, la emoción y el espíritu que se transmite a la audiencia a través de la pantalla. Por ejemplo, la búsqueda de la paz, la bondad y la esperanza en *El Señor de los Anillos*, la perseverancia y la reflexión del «corazón» en *El Viaje al Oeste*, son elementos trascendentes que sirven como fuente de vitalidad inagotable de la creación audiovisual moderna. Como bien dice el director ZHOU Xingchi a la hora de definir la comedia:

Una comedia realmente significativa siempre logra una trascendencia de la realidad y del yo en la reflexión, es decir, el sentido de la comedia no solo consiste en provocar las risas basadas en los efectos audiovisuales, sino que también logra la reflexión y la trascendencia en las risas del público (SHI Yonggang, LIU Qiongxiong, 2006: 45).

## CONCLUSIONES

Si bien Escandinavia y China presentan enormes diferencias en sus perspectivas geográficas e históricas, a través de nuestro análisis comparativo hemos concluido que en los dos sistemas de la mitología nórdica y la china, efectivamente, existe una protomitología, un patrón similar, y una simbología afín en términos de contenido, y de estructura. También hemos hallado analogías en lo que respecta a la función cultural y social de estos relatos y al uso de temas, lo que confirma nuestra hipótesis inicial.

Tal analogía se manifiesta en primer lugar, en la coexistencia de las fuerzas conflictivas de ambas cosmovisiones. En la dimensión cosmogónica de la mitología nórdica, el mundo nació desde el inmenso abismo Ginnungagap creado por el impacto del hielo y el fuego, mientras que para los chinos el universo se originaría del choque entre el aire puro y el turbio que coexistían en el estado del caos primitivo. Esta oposición de fuerzas duales impregna todo el sistema mitológico nórdico y chino. En la mitología nórdica, la primera guerra universal estalló entre las dos familias de Ases y Vanes y el enfrentamiento entre los dioses y los gigantes condujo al fin del mundo, el llamado Ragnarök, que según Eliade es «un gran combate cósmico entre el bien y el mal, la luz y las tinieblas, la armonía y el caos, la vida y la muerte» (1980: 130). Las luchas importantes en la mitología china también se desencadenaron por la confrontación de los dos dioses principales, el Emperador Amarillo (黄帝, pinyin: huang di) y el Emperador del Fuego (炎帝, pinyin: yan di). Curiosamente, en ambos sistemas mitológicos, estos enfrentamientos muchas veces no terminan con la victoria o derrota de alguna parte, sino que acaban con la reconciliación o destrucción conjunta de las dos partes. Esta convivencia de fuerzas opuestas, en otros términos, la *coincidentia oppositorum* es una idea filosófica subyacente que permea en la mitología nórdica y china. En la relación dualista, los dos polos van enfrentándose, y finalmente llegan a un cierto equilibrio realizando la convivencia o co-destrucción.

Al igual que los elementos básicos (oro, madera, agua, fuego y tierra) de la teoría de

los «Cinco Elementos» en China, los opuestos se refuerzan y se apoyan mutuamente, mientras que se restringen entre sí, ya que solo de esta manera se puede lograr a largo plazo la supervivencia y el desarrollo. El taoísmo, en un origen un sistema filosófico y repositorio de creencias ancestrales chino, resume tal ley como «Dao» (道, «camino», a veces traducido como «vía recta»), ley eterna que nació antes de la aparición del universo y domina el desarrollo de todas las cosas de forma intangible. El universo nórdico también está dominado por una fuerza suprema y omnipresente, es decir, está sujeto a su destino, a su propio Dao. Pese a que los dioses supremos existen en la mitología nórdica, el desarrollo y el destino del mundo no están controlados por ningún dios o individuo determinado. La inevitable e impersonal ley del destino rige todo el mundo nórdico, ya sean dioses divinos, hombres o monstruos feroces, ninguno puede escapar del dominio de su destino. En palabras de Lanceros, «este destino es el núcleo de la fe, una fe en la que co-inciden temor y esperanza» (2001: 84).

En segundo lugar, en la interpretación del origen del universo, ambos mitos resaltan la imagen de gigantes, que son los seres vivos más antiguos en la era primitiva del universo, por ejemplo, el Ymir en la mitología nórdica y el Pangu (盘古) en China. Por un lado, los gigantes forman parte indispensable en los sistemas mitológicos. Por ejemplo, Jötunheim, el país de los gigantes, es uno de los nueve mundos del mundo nórdico. Asimismo, siempre se caracterizan por la violencia, fuerza, crueldad y salvajismo. Por otro lado, lo que merece nuestra atención es la relación entre los gigantes primitivos y la naturaleza. Después de la muerte de Ymir y Pangu, sus cuerpos se transformaron en montañas, ríos y tierra, etc., construyendo el mundo con su carne y sangre. Esta confluencia de los dos mitos permite observar la visión ecológica animada de los pueblos primitivos. Para los antepasados, el universo no nació desde la nada ni fue creado por un dios supremo, sino que se estableció una estrecha relación entre la naturaleza, el mundo físico, y los seres humanos: el hombre nació en la naturaleza, mientras que la naturaleza fue transformada por el cuerpo humano, de modo que la relación del entorno en el que vivían y los seres humanos es

inseparable. Según el japonés SUZUKI, «Man came from Nature in order to see Nature in himself; that is, Nature came to itself in order to see itself in Man» (1956: 236). En China, los taoístas resumen esta cosmovisión en el cuatrigrama 天人合一 (tian ren he yi, literalmente, «cielo-hombre-armonía-uno»), que enfatiza la unión y la integración entre la naturaleza y la humanidad. Como hemos comentado, en la teoría china *Bagua* (八卦, los «ocho trigramas» del *Yijing, I-king o Libro de los Cambios*), diferentes objetos naturales, como montañas, agua y tierra, corresponden a diferentes partes del cuerpo humano. En otras palabras, el universo exterior (o macrocosmos) y el universo interior (o microcosmos) de vidas individuales no solo están íntimamente conectados, sino que también se proyectan y se reflejan entre sí. Es decir, el hombre y la naturaleza son originalmente uno mismo, en palabras de Campbell, «soy la creación» (1959: 158).

Tylor (1920) plantea en su teoría del animismo, que en las sociedades arcaicas todas las cosas no son un conjunto material y objetivo como lo que vemos hoy desde la perspectiva científica, sino que constituyen almas propias, es decir, están animadas. Por tanto, en la mitología nórdica y china, los atributos del alma de los objetos naturales pueden provenir de su fuente común: los gigantes originarios del universo, más específicamente, la vida. En ambas culturas primitivas, los objetos naturales como montañas (cordillera Kunlun 昆仑), la madera (árboles Yggdrásil y Fusang 扶桑), los metales (oro), el agua (sopa de olvido), etc., están todos animados e incluso se consideran como sagrados o divinos, porque emanan de la vida. Otro ejemplo que vale la pena mencionar es el uso de la sangre humana en la medicina primitiva china. Las pócimas tradicionales generalmente están compuestas por una variedad de hierbas curativas. Se creía que para algunas enfermedades la sangre humana es capaz de mejorar en gran medida el efecto terapéutico de las hierbas, y esto lo denominaban 药引 (pinyin: yao yin), que significa la «guía de medicina». Es decir, la sangre humana tiene el efecto de activar los efectos medicinales de las hierbas. Desde esta visión china, observamos que los pueblos antiguos no solo enfatizaron la unicidad de la vida y del

alma, sino que nunca ignoraron la integración de la vida y la naturaleza, sosteniendo la unanimidad y la indivisibilidad entre la vida y la naturaleza, el espíritu y el objeto, la interioridad y el exterioridad. Esta visión no solo se ha convertido en el trasfondo ecológico de los mitos primitivos; sino que también posee un valor orientativo importante para enfrentar la relación moderna de la naturaleza y la humanidad bajo el desarrollo de la industria y la ciencia y la tecnología. Como bien señala el filósofo moderno CHEN Rongjie (陈荣捷, nombre inglés: Wing-tsit Chan) en su obra *Sources of Chinese Tradition* (1960), aunque el taoísmo no logró ocupar la posición dominante en la antigua China, sus doctrinas sobre la armonía con la naturaleza, la paz mental y la libertad espiritual, se encuentran en la base profunda de la ideología del pueblo chino, y se manifiestan a través de la medicina, el folclore, así como de otras manifestaciones artísticas.

Otra confluencia entre la mitología nórdica y china se encuentra en los mitos acerca del origen de la humanidad. En la mitología nórdica, los primeros hombres y mujeres fueron creados por los dioses con piezas de fresno; mientras que la creadora china Nüwa (女娲) creó a los seres humanos con arcilla. En las dos culturas antiguas, observamos la simbología afín de la madera, que tiene un fuerte significado de reproducción y vida. Los antepasados conectaron el proceso de germinación, crecimiento, descomposición y renacimiento de los árboles con la vida individual y los consideraron la encarnación de la vida. Los primitivos chinos instalaron altares alrededor del árbol sagrado Fusang (扶桑), al que oraban por su fuerte capacidad de reproducción. El árbol cósmico Yggdrásil de la mitología nórdica y el árbol sagrado chino Fusang no solo son el centro del mundo, sino que también representan la vida y el destino del mundo. Otro tema recurrente en el mito del origen humano es el del incesto. Así, una versión ampliamente aceptada de la mitología china sobre el origen de la humanidad es que la diosa Nüwa se casó incestuosamente con su hermano Fuxi (伏羲) y luego dio a luz a los descendientes humanos. Cabe destacar que estos mitos siguen transmitiéndose hoy en forma de leyendas y adornan las festividades



tradicionales en la sociedad contemporánea china, lo que viene a refrendar nuestra segunda hipótesis de que los mitos siguen presentes en la sociedad moderna a través de numerosas manifestaciones culturales.

En los mitos nórdicos, también se percibe esta relación. En la familia de los Vanes, la diosa Freya y su hermano Frey, el dios de la fertilidad, mantienen igualmente una relación sexual, y han sido considerados como hijos de su padre Njord con su propia hermana. En el sistema moral de los antiguos no existe un concepto ético maduro, por lo que no se excluye la relación incestuosa entre parientes.

El estudio comparativo del presente trabajo de los dos sistemas mitológicos también se centra en la construcción de los mitos de los ancestros a través de la observación del mundo en el que vivían, que vemos concretarse principalmente en tres aspectos: la mitología de los cuerpos celestes como el sol y la luna; la mitología de la geografía y del espacio; así como los mitos del tiempo.

En primer lugar, en la mitología nórdica y china, existen bestias que persiguen al sol y a la luna (por ejemplo, Skol, Hati, Tiangou 天狗). Ante fenómenos naturales que no se puede explicar científicamente, tales como los eclipses solares y lunares, los seres primitivos partieron de su propia experiencia imaginándolos como seres perseguidos y amenazados por bestias. Además, la mitología del sol y la luna en China también está impregnada por la influencia del taoísmo. Debido a su incomparable calor y energía, al sol se le considera *yang* (阳), fuerte, masculino, único y mortal; por el contrario, la luna es menos radiante que el sol, y siempre puede volver a su estado original después de experimentar distintas fases, al igual que la muerte y el renacimiento. A esta habilidad cíclica se le considera *yin* (阴), implícita, femenina, permanente e inmortal. Aparte de lo mencionado, muchos de los personajes mitológicos de los mitos del sol y la luna surgen de los mismos mitos, y se han convertido en signos culturales que representan significados culturales específicos en la cultura china. Por ejemplo, Houyi (后羿), al gran héroe que disparó a los nueve soles, y al que se le considera como el símbolo de valentía; el gigante Kuafu (夸父), que murió por perseguir al sol, y

representa la fuerza y la perseverancia; y Chang'e (嫦娥), diosa de la luna, que abandonó a su marido Houyi, se tragó sola la medicina mágica —la hierba de la inmortalidad— para huir a la luna, donde quedó recluida para la eternidad, y representa la encarnación de la belleza y el egoísmo.

La mitología geográfica refleja la rica imaginación de los antepasados sobre el espacio. Por un lado, los antiguos prestaron atención al espacio horizontal a través de las cuatro direcciones básicas de este, oeste, sur y norte —obsérvese que en chino el orden empieza por el E, punto cardinal del sol naciente, y gira en el sentido de las agujas del reloj, pero también del sol, mientras que los occidentales actuales, con una lógica mnemotécnica, pero menos astronómica, suelen formular la serie como N-S-E-O, aunque hay variantes según países—. En la mitología nórdica, cuatro enanos se colocan en los cuatro puntos cardinales; en la mitología china, Nüwa cortó las cuatro patas de una tortuga gigante y las colocó en cuatro puntos.

Por otro lado, en el espacio vertical, tanto los mitos nórdicos como los chinos dividen el universo en tres niveles: el mundo celestial, la tierra profana y el inframundo. En ambos sistemas mitológicos se refleja el fuerte deseo de los pueblos primitivos por el mundo celestial, puesto que el cielo simboliza para ellos una dimensión del espacio desconocido y sagrado. El árbol nórdico Yggdrásil, que conecta los nueve mundos, la montaña Kunlun y el árbol sagrado Fusang que conectan al cielo divino, simbolizan el fuerte anhelo de los seres primitivos por el espacio sagrado y el mundo celestial. Vale la pena señalar que estos símbolos no solo representan las fuentes que comunican con el mundo sagrado, sino que también ellos mismos se convierten en la encarnación de lo sagrado. Como hemos afirmado anteriormente, la madera y los árboles están estrechamente vinculados con los seres humanos y están considerados como la encarnación de la vida y del destino universal, es decir, implican la totalidad de vida.

Además, es interesante que todos estos elementos se encuentren en el centro del universo sin excepción. A los ojos de los primitivos, la ubicación central es el sitio más seguro, importante y sagrado, de modo que los árboles y las montañas ubicados en el

centro del universo, representan un nivel superior y más divino que el mundo secular. Este concepto se refleja en las culturas orientales y occidentales antiguas; por ejemplo, en los palacios y templos construidos en el centro de las ciudades y en las capitales situadas en el centro de los territorios de los países, considerados todos ellos como espacio sagrado e inviolable.

En ambas cosmogonías, la tierra juega el papel de madre, el útero y el destino terrenal. A pesar de que los seres humanos tienen una sed infinita del cielo divino, la tierra bajo sus pies es el lugar donde se crían sus vidas, y, por tanto, están destinados a regresar a la tierra después de la muerte. En los dos mitos, la muerte es un tema prominente. En la mitología nórdica, diferentes hombres y formas de muerte determinan distintos lugares del inframundo, a donde los primeros se dirigen después de la muerte. La mitología china, influenciada por diversas religiones, también ha desarrollado los mitos del inframundo como el infierno y Youdu (幽都). En estos mitos del inframundo, todos ellos reflejan el concepto del tiempo cíclico de los seres primitivos y la nostalgia del retorno al origen. Para ellos, la muerte no es el final, sino el comienzo de otro viaje. Asimismo, el tiempo no es lineal e irreversible, al contrario, el tiempo mítico es escindible, reversible, y cíclico. Los dioses nórdicos experimentaron la guerra final y les llegó inevitablemente el fin del mundo: Ragnarök. Sin embargo, después de este breve fin, renació un nuevo universo nórdico, donde ha vuelto el dios de la luz, Bálder, los hijos de los dioses del sol y la luna heredaron el trabajo de sus padres, y el mundo volvió a ponerse en funcionamiento. Bajo el control de la ley del destino, el universo nórdico experimentó una muerte simbólica y luego renació de nuevo. Como señaló el mitólogo chino YE Shuxian (2004a), el carácter sagrado del «Dao» también se manifiesta en la repetición (复, pinyin: fu,). Los antepasados chinos desarrollaron este concepto de muerte y renacimiento en el culto a los antepasados, y creían que los antepasados muertos poseían fuerza mágica para albergar a las generaciones futuras. Además, la tradición del año nuevo, y el establecimiento de títulos de reinado por parte de los emperadores antiguos son manifestaciones externas de la búsqueda del retorno

al origen.

Vale la pena mencionar que esta ruptura del tiempo se manifiesta también en la cultura chamánica de los dos mitos. En la tradición germánica, los herreros, por su magnífica capacidad de dominar elementos de significado místico-sagrado como el fuego y el metal, han sido considerados como magos chamánicos con poderes sobrenaturales, que obtienen de su conexión con el mundo divino. Y en la cultura china, los chamanes han sido considerados como los «elegidos», tras ingresar al tiempo sagrado, en vez de ser seres seculares, ya se convierten en un ser divino que ha vuelto al origen sagrado, de modo que son capaces de comunicarse con los dioses a través de los rituales o danzas como *Tiaoshen* (跳神) para curar algunas enfermedades o hacer profecías.

Los paralelismos de la mitología nórdica y china no solo se limitan al contenido y temas mitológicos, sino que también se plasman en la estructura de las mitologías. En consonancia con el marco teórico trifuncional de Geroges Dumézil, encontramos que tanto el universo mitológico nórdico como el chino comparten una división del trabajos y de las responsabilidades comunes. En ambos mundos, Odín y el Emperador Amarillo representan el poder supremo, son los líderes espirituales que dominan el mundo. Por ejemplo, Odín, conocido como el Padre de Todo, es el creador del lenguaje de las runas y el representante de la sabiduría; y el Emperador Amarillo (黃帝, pinyin: huang di,) inventó todos los utensilios que necesitan los seres humanos y creó las normas morales y éticas. Aunque tanto la mitología nórdica como la china son politeístas, existe en ambos casos un dios situado en la posición más alta; sin embargo, esto es diferente del monoteísmo tradicional, ya que ni Odín ni el Emperador Amarillo son los únicos creadores del universo o del todo.

En esta teoría aparece en segundo lugar otra función destacada que es la guerra. En la etapa de la sociedad primitiva, ante la invasión de otras tribus y la amenaza de las fieras, la fuerza y la guerra se han convertido en un medio importante para que los pueblos primitivos mantengan su supervivencia. Tor, en la mitología nórdica, y Chiyou (蚩尤, creador de la metalurgia y de las armas) en la mitología china son considerados

los dioses de la guerra, y no solo representan la lucha bélica y la fuerza absoluta, sino que también son protectores fuertes.

La última función es la fertilidad. Ante las condiciones naturales duras, la fuerte capacidad de reproducción es el medio básico para mantener la supervivencia. Por tanto, Frey y Fuxi (伏羲, iniciador de la caza, la pesca y la domesticación de animales, e inventor de los «ocho trigramas») tienen la responsabilidad de la reproducción y fertilidad. Por un lado, están íntimamente vinculados con la reproducción humana y, por otro lado, también significan la cosecha, que garantiza la supervivencia próspera de los seres humanos. En la China feudal, bajo la influencia del confucianismo y la estructura social agrícola, debido a la gran demanda de mano de obra, los chinos prestaron gran atención a la continuidad de la población y la familia, por lo que desarrollaron gradualmente diversos rituales y tradiciones folclóricas en torno a Fuxi, rezando para que bendijera la prosperidad de su descendencia. Todavía hoy en día, esa impronta agrícola de la civilización china es clave para comprender muchas de sus estructuras políticas y sistema filosófico. De hecho, la respuesta china frente al Covid-19 tiene que ver en buena medida con la tradición de organización comunitaria frente a catástrofes naturales agrícolas, como las inundaciones o sequías. Por el contrario, en Estados Unidos o en Europa afloraron durante la misma pandemia fenómenos que merecen otra explicación, como las corrientes negacionistas. Es de notar que esa peculiar idiosincrasia china se escapa muchas veces a los occidentales, que tratan de explicar la política y economía chinas desde esquemas mentales válidos para Occidente, pero ajenos a Asia oriental.

En este trabajo también hemos querido prestar especial atención a las imágenes femeninas en los dos sistemas mitológicos. En la mitología nórdica y china, las mujeres no solo nutren la vida, sino que despliegan funciones creativas. Son creadoras fértiles que simbolizan el nacimiento y la reproducción. Asimismo, al igual que los dioses masculinos, también son administradoras del mundo y tienen sus propias responsabilidades para mantener el funcionamiento de este. Finalmente, siguen siendo

las protagonistas de las historias de amor, donde se resaltan las características de las mujeres. Son persistentes y valientes en el amor, e incluso pueden renunciar a divinidad por amor, como sucede entre el pastor chino Niulang (牛郎) y la ninfa Zhinü (织女); mientras que a la vez son retratadas como personas egoístas, enloquecidas e irracionales como Brunhilda y Chang'e (嫦娥).

A través de la revisión anterior, hallamos que existe un gran número de confluencias y analogías en las mitologías cosmogónicas nórdicas y chinas, las cuales revelan que, en la etapa arcaica, los seres humanos compartían una comprensión e imaginación afines sobre el origen del universo y de la humanidad, o los conceptos del espacio y del tiempo. Esta unanimidad que rompe las fronteras geográficas y étnicas cuenta con un significado de referencia importante para enfrentar la relación de la cultura propia con la ajena. Asimismo, en el nivel social y político, bajo la situación internacional diversificada de hoy, esta unanimidad también nos ayuda a manejar las relaciones internacionales.

Como hemos comentado, en la tierra europea del siglo pasado, surgió el concepto eurocentrismo. Según el antropólogo estadounidense J. M. Blaut, el eurocentrismo implica la idea de que los europeos son superiores a los no europeos tanto en el pasado como en la actualidad (2002: 9). Además, otro término similar es el orientalismo. Su fundador, el profesor palestino estadounidense Edward Said, señaló en su libro *Orientalism* (1978) que el «orientalismo» se refiere a la ideología y práctica cultural de los valores sociales orientales, pero no como una realidad, sino como un constructo de los occidentales. Según lo que propone el orientalismo, el mundo oriental se caracteriza por una sociedad estancada, una cultura atrasada, así como un sistema arbitrario. En resumen, se trata de un grupo inferior y heterogéneo en comparación con el de Occidente.

En China, pese a que no existe el término «chinocentrismo», desde la era feudal, China, que no ha sido interferida por fuerzas extranjeras, siempre se ha considerado a sí misma como un gran país celestial con una vasta tierra y un sistema político perfecto.

No obstante, la historia moderna de China es el proceso de «re-comprensión» de sí misma y del mundo. Frente a las tecnologías occidentales avanzadas, los chinos de la última dinastía feudal del siglo XIX todavía estaban reacios a reconocer su atraso. Llamaron a los extranjeros con el nombre de *manyi* (蛮夷), que significa los bárbaros. Colocaron la cultura occidental —que para los chinos abarca tanto a Europa como a los árabes, persas y otros pueblos de apariencia para ellos similar— en el polo opuesto de la china a través de este tratamiento tan despectivo. En realidad, detrás de estos conceptos y llamadas discriminatorias está el etnocentrismo, que como indica el nombre, creen que su propia etnia siempre es superior que las otras.

En los tiempos modernos, con las dos guerras mundiales modernas y la Guerra Fría en la segunda mitad del siglo XX, la estructura mundial ha experimentado cambios tremendos. Con el establecimiento de diferentes sistemas políticos ideológicos, es prominente el antagonismo entre diferentes países y naciones de Oriente y Occidente, que aumenta constantemente. Bajo la influencia del poder militar, económico y de diferentes sistemas políticos e ideologías, las contradicciones y conflictos entre Oriente y Occidente se han puesto de relieve aún más. Para ambas partes, el otro campo representa la otredad heterogénea que amenaza su propia existencia. Sin embargo, a través de nuestro análisis, nos damos cuenta de que, en realidad, en la era primitiva sin intervención ideológica y factores políticos modernos, hemos hallado una enorme similitud entre las mitologías nórdicas y chinas, que manifiesta la homogeneidad de los humanos primitivos. En las primeras etapas de la humanidad, no teníamos las llamadas diferencias entre Oriente y Occidente, al contrario, tenemos las mismas raíces psicológicas y antropológicas. Frente al tema del origen del universo, eligieron conjuntamente la coexistencia de fuerzas conflictivas como tónica filosófica; explicación el origen de la humanidad con la creación de los dioses; interpretaron los fenómenos astronómicos inexplicables con la amenaza de bestias feroces; y ambos establecieron un espacio mítico tridimensional, donde expresaron el anhelo por el cielo sagrado, la nostalgia de la tierra madre y la construcción del tiempo mítico cíclico

vida-muerte-renacimiento. Con el establecimiento de sistemas sociales y políticos, han ido surgiendo gradualmente las divergencias entre los dos.

En la era moderna, a medida que el desarrollo de la ciencia, la tecnología y los medios de comunicación, hemos pasado por un proceso de «otredad», es decir, a la hora de reconocer la singularidad de nosotros mismos, también prestamos más atención a las diferencias entre el yo y el prójimo, que se manifiesta de forma evidente entre las culturas orientales y occidentales. Pero a través de nuestro estudio comparativo de los dos mitos, volvimos al principio y descubrimos que, de hecho, existe siempre nuestra propia huella en la figura del otro y viceversa. En la sociedad actual es innegable que cada uno es un individuo independiente, pero hemos de recordar que de hecho tenemos un linaje espiritual común, que trasciende las limitaciones de la geografía, el país y la etnia, y que es también la base para que reconozcamos todas las diversidades y homogeneidades. En *La huella cultural del Clásico de las montañas y los mares: el choque de la cultura occidental y oriental* (2004c), una obra maestra recopilada por tres mitólogos destacados modernos, YE Shuxian, XIAO Bing y ZHENG Zaishu, indica que en el contexto de la globalización, los conocimientos y conceptos nacidos en la cultura nativa enfrentarán inevitablemente el destino de la disolución, el ajuste o la reconstrucción. La existencia de las culturas ajenas brinda la oportunidad de comparar y reflexionar sobre nuestra cultura propia. En otras palabras, nos permite que dialoguemos con los demás para reexaminar nuestra propia identidad cultural, a fin de disipar verdaderamente el etnocentrismo a nivel cognitivo y emocional (2004c: 22).

La confluencia de la cultura nórdica y china no solo consiste en las mitologías primitivas, sino en las manifestaciones de sus mitos en la sociedad moderna, que ha constituido otro de los objetivos de nuestro análisis al estudiar, desde el enfoque de la mitocrítica, la vigencia de la mitología nórdica y china en la sociedad contemporánea a través de las creaciones audiovisuales.

Ante todo, hemos aclarado una cuestión básica: ¿por qué la mitología ha pasado por un proceso histórico tan largo y todavía mantiene una vitalidad tan fuerte? La razón es que



la mitología no solo refleja sabiduría de los primitivos, sino también es la necesidad eterna de la humanidad. Tal necesidad se materializa primero en que el mito es una autoexpresión del ser humano. Es una expresión concentrada de la definición del mismo ser humano, de la naturaleza y del universo. En segundo lugar, también es la encarnación de la capacidad expresiva humana. Ya sea los antiguos o modernos, al enfrentarse al mundo exterior, existe siempre una búsqueda emocional y espiritual, todas las cuales forman la base psicológica del mito. En otros términos, la mitología representa la esencia de la humanidad, por lo tanto, tiene la capacidad de evolucionar e incluso de integrarse de manera flexible y dinámica con diversas formas de expresiones artísticas a lo largo del tiempo, como si se tratara de las vigas de las casas en una construcción continua e ilimitada. Aunque no es visible desde el exterior, es la fuerza nuclear que sostiene toda la estructura de la casa. Como gen cultural, la mitología es uno de los motivos espirituales de la evolución y el desarrollo humanos.

En segundo lugar, si queremos analizar el mito en la sociedad contemporánea, debemos mencionar la función moderna del mito. A través de la mitocrítica cultural de Losada y la mitología comparada de Campbell, hemos resumido cuatro funciones principales del mito. La primera es la función cultural. Bajo la tendencia de la globalización, la mitología ya no es un resultado cultural exclusivo de alguna determinada nación o región. Sus conceptos, contenidos o personajes mitológicos están siendo gradualmente conocidos y reconocidos por otras culturas. La segunda es la función económica, estimulada por el consumismo, que propugna un reconocimiento público de estos signos culturales y que ha traído enormes oportunidades de negocios y ganancias al mercado. De forma que, al mismo tiempo se satisfacen las necesidades de entretenimiento y psicología de los consumidores modernos a través de, por ejemplo, las obras de cine y televisión o los parques temáticos que hemos analizado en los capítulos anteriores. La tercera consiste en la función social. Es innegable que la mitología primitiva ha tenido un profundo impacto en nuestra vida social, costumbres, tradiciones, ética, ideología, etc. La cuarta y última es la función pedagógica. Hoy en

día, estamos ante un mundo de velocidad de desarrollo y ritmo de vida ultrarrápidos, y de enormes presiones sociales y económicas, además, frente el impacto de diversas culturas e ideologías, nos cuestionaremos a nosotros mismos o incluso al mundo. Los mitos nos permiten volver al origen para encontrar el yo original, y nos enseñan afrontar mejor el mundo contemporáneo.

No obstante, ha de tenerse en cuenta que la realización de estas funciones es inseparable de un vehículo importante: los medios de comunicación. Los nuevos métodos mediáticos han inspirado y magnificado la vitalidad de los mitos. Como hemos comentado, todos los mitos buscan lo trascendente, mientras que hoy vivimos en un mundo inmanente, por lo que estos mitos deben integrarse en el mundo adaptándose a nuevas formas de expresión. Sin embargo, la popularización de los nuevos medios de comunicación y el desarrollo de las creaciones audiovisuales han proporcionado un nuevo camino para el mundo inmanente permitiendo a los humanos modernos reencontrarse de nuevo con la trascendencia.

Como ejemplos de adaptaciones de los relatos mitológicos hemos elegido para nuestro análisis la trilogía de películas *El Señor de los Anillos*, la serie de telenovela y la película basados en la obra clásica china *El Viaje al Oeste*. En estas dos obras hemos visto cómo afectan las mitologías arcaicas al ser humano moderno, su enorme capacidad de adaptación y cómo ayudan a esclarecer la sociedad contemporánea. Esto se refleja principalmente en tres aspectos: las reinterpretaciones conservan una gran cantidad de recursos mitológicos; los relatos están arraigados en la sociedad moderna en tanto que reflejan problemas contemporáneos y, finalmente, están plenamente adaptados a las necesidades estéticas, consumistas y psicológicas de nuestra época.

En primer lugar, tanto en *El Señor de los Anillos* como en *El Viaje al Oeste*, hallamos las huellas de los mitos primitivos. Ya sea el anillo mágico de *El Señor de los Anillos* o la piedra mágica que dio a luz al Rey Mono en *El Viaje al Oeste*, ambos provienen de los mitos cosmogónicos nórdicos y chinos. En cuanto a los personajes principales como Gandalf, Sun Wukong (孙悟空) y Zhu Bajie (猪八戒), etc., están íntimamente

vinculados con los personajes mitológicos y presentan rasgos similares. Asimismo, se presentan los temas que enfatizan los dos sistemas mitológicos, tales como la confrontación dualista, la muerte, la cosmovisión cíclica, la preferencia por el número nueve, etc.

En segundo lugar, las dos obras no son meras reimpresiones de los mitos antiguos, se basan en la sociedad contemporánea y combinan de forma perfecta la cosmogonía primitiva con los conflictos que enfrentan los humanos modernos en la actualidad. Por ejemplo, la contradicción entre la sociedad industrial de la época contemporánea y la naturaleza que proyecta la versión cinematográfica de *El Señor de los Anillos* o la discusión acerca de la naturaleza humana reflejada en *El Viaje a Oeste* revelan la incertidumbre psicológica de la sociedad moderna. En la película *Journey to the West: Conquering the Demons* (2013) del director ZhOU Xingchi (周星驰), el protagonista Chen Xuanzang (陈玄奘) no es capaz de enfrentarse a su yo interior y rechaza el amor con rudeza. Este es, sin duda, uno de los epítomes de nuestra sociedad. En la sociedad actual las personas se esfuerzan por hallar la libertad, el amor o la felicidad, entre otras altas metas, y en este proceso de ardua búsqueda se pierde con frecuencia el objetivo original o bien se olvida cuál es la verdadera identidad del yo. Esto sin duda es lo que nos inspira a reflexionar en el contexto actual.

Finalmente, también hemos fijado la atención en que la mitología no solo está estrechamente relacionada con los problemas prácticos de la sociedad contemporánea, sino que también se amolda a las necesidades psicológicas, de entretenimiento y de consumo actuales. Gracias al desarrollo de la tecnología y los medios de comunicación, se han diversificado cada vez más los contenidos y las formas de expresión de los mitos. Por ejemplo, en el siglo XX, con los grandes cambios económicos y sociales de China, muchos chinos se han deshecho de los grilletes de la cultura tradicional y se han enfrentado al impacto espiritual traído por el nuevo entorno y la nueva cultura y participan de la corriente del posmodernismo. En la película *Journey to the West: Conquering the Demons*, el director ZHOU Xingchi construyó una nueva imagen del

Rey Mono rompiendo con la tradición; se trata en realidad de una deconstrucción. Además, los elementos humorísticos también se han integrado sutilmente en las creaciones audiovisuales. Las películas *El Señor de los Anillos* nos presentan diálogos de estilo humorístico entre los personajes, por ejemplo, entre Gandalf, Gimli y los hobbits que buscan una armonía entre la tensión y distensión necesaria en un argumento dramático. En *Journey to the West: Conquering the Demons*, su director también incorpora el humor peculiar de China *wulitou* (无厘头). Finalmente, el gran éxito de las dos obras también se debe al uso de una gran cantidad de efectos especiales de alta calidad, como las magníficas escenas de guerra en *El Señor de los Anillos*, la temible y ancestral representación de monstruos sangrientos y crueles, y la imagen del Buda como poder supremo del universo. Estos efectos especiales brindan a la audiencia un maravilloso festín audiovisual, y la satisfacción sensorial ha sido condición indispensable para el éxito de creaciones audiovisuales.

A base del análisis presentado, podemos formular una serie de principios generales:

1. El mito no desaparecerá ni en el mundo moderno ni en el futuro, ya que, como gen cultural compartido de la humanidad, representa la autoexpresión y la autocomprensión de la misma humanidad y constituye el tema eterno de diversas manifestaciones artísticas. Por lo tanto, todos somos *homo religiosus* modernos. Los mitos nos necesitan, y nosotros también necesitamos a los mitos. En esta relación unificada, los mitos son la fuerza espiritual y continua que acompaña el desarrollo de la sociedad humana.
2. Los mitos nos ayudan a sobrevivir mejor en cualquier entorno, ya sea arcaico o moderno. En tanto que cosmovisión arcaica forma un gran contraste con los problemas prácticos de hoy y, a través de este contraste, nos inspira a la reflexión y a la resolución de los conflictos en la sociedad moderna.
3. La mitología puede adaptarse dinámicamente a las necesidades de la sociedad contemporánea. Los mitos, multifacéticos y flexibles, pueden satisfacer en gran medida las necesidades de estética, del consumo, y del entretenimiento a través de las

nuevas formas tecnológicas y mediáticas, lo cual determina la vitalidad a largo plazo de la mitología.

A través del análisis comparativo del contenido, la estructura y los personajes de la mitología cosmogónica nórdica y china, así como su manifestación e influencia en la sociedad contemporánea, hallamos que, por un lado, aunque existen enormes diferencias históricas y geográficas, las dos culturas se encuentran en la homogeneidad en las mitologías cosmogónicas; por otro lado, el mundo de hoy es un conjunto multipolar y conflictivo, donde no solo resalta la singularidad de cada individuo y cada cultura, sino que también se enfatiza las diversidades entre sí. Aún así, detrás de estas diferencias, nuestras culturas presentan una homogeneidad arcaica. El crítico ruso M. M. Bajtín enfatiza el papel de la otredad en la sociedad contemporánea planteando que reconocer al otro es un medio necesario para perfeccionar la existencia del yo. Y la razón por la que podemos identificarnos con el otro consiste en que desde el otro podemos hallar nuestra propia figura o por lo menos algo que nos pertenece a nosotros mismos. Desde esta perspectiva, el otro puede, de hecho, ser nosotros mismos cambiados.

Además, no solo hemos analizado los mitos de las sociedades arcaicas, sino que también hemos tratado de fijarnos en su continuidad, es decir, en su vigencia e influencia en la sociedad contemporánea. Como forma y necesidad para la autoexpresión humana, la mitología todavía ocupa un lugar indispensable en las expresiones artísticas de actualidad. No solo juega una función cultural, sino que también trae beneficios económicos satisfaciendo las necesidades psicológicas, estéticas y de entretenimiento de los humanos modernos. El mitólogo chino YE Shuxian (2009b) señaló que estamos acostumbrados a hablar de la mitología china, sin embargo, hoy en día, deberíamos revisar la relación entre la mitología y nuestro mundo con una nueva visión de la «China mitologizada». En otras palabras, la mitología está, en realidad, imbricada en todos los aspectos de nuestra vida social actual: ideología, costumbres, tradiciones, cultura, arte, etc. Esta idea también es aplicable a un uso más

amplio. En lugar de discutir simplemente la mitología nórdica o la mitología clásica, también debemos enfocarnos en un «mundo mitologizado», desde el cual se observa el impacto y los cambios que los mitos primitivos han traído a nuestra vida moderna. Solo así podremos identificarnos mejor a nosotros mismos y conocer mejor el mundo que se sitúa en constantes cambios.

En resumen, el sentido y la importancia del presente trabajo ha consistido en tres aspectos principales. En primer lugar, se trata de un análisis comparativo de los mitos nórdicos y chinos lo cual constituye una perspectiva novedosa y original *per se*. A través de la comparación sistemática y la búsqueda de analogías hemos tratado de sentar las bases para el estudio comparativo de la mitología nórdica y china, un campo en el que, hasta donde alcanza nuestro saber, apenas hay estudios. En este sentido, esperamos haber contribuido al avance en los estudios de mitología comparada.

En segundo lugar, se exploran desde múltiples perspectivas la función y la influencia de la mitología primitiva en la sociedad moderna, con especial énfasis en las creaciones audiovisuales. Consideramos que estas creaciones son fundamentales para comprender el mundo actual globalizado. Con nuestro trabajo hemos tratado de reivindicar el legado ancestral de la mitología y de conectarlo con las necesidades socioculturales y psicológicas de la compleja sociedad moderna. Por tanto, se ofrecen nuevas ideas e inspiraciones acerca de la futura adaptación de temas mitológicos y la forma en que se orientan las creaciones audiovisuales.

Y, por último, se propone una visión renovada para un estudio de la antropología, la investigación comparativa de las culturas occidental y oriental, o la política internacional y los conflictos ideológicos que sacuden el escenario internacional del siglo XXI. Como bien explican las cosmogonías nórdica y china, el camino recto del Dao, o el *yin* y el *yang*, los antagonismos son consustanciales al cosmos, pero no deben perseguir la aniquilación del otro. Sólo de su síntesis y comprensión mutua brotan las fuerzas nutricias y la creatividad.

## BIBLIOGRAFÍA

### FUENTES PRIMARIAS DE OCCIDENTE

- Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutsch, Neuhochdeutsch* (1997). Edición basada en el texto medieval según Karl Bartsch y Helmut de Boor, con traducción al alemán moderno y comentarios de Siegfried Grosse. Stuttgart: Philipp Reclam.
- Edda Mayor*. (1986). Traducción del islandés Luis Lerate. Madrid: Alianza Editorial.
- El cantar de los Nibelungos*. (1997). Versión castellana en prosa de D. A. Fernández Merino. Barcelona: Edicomunicación.
- STÚRLUSON, Snorri. (1984). *Edda Menor*. Traducción del islandés Luis Lerate. Madrid: Alianza Editorial.
- TÁCITO, Cayo Cornelio. (2006). *La Germania* (en formato HTML). Baltasar Álamos de Barrientos, Joaquín Ezquerro, Cayetano Sixto (Trad). Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de:  
[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-germania--0/html/0112f9e6-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#I\\_0](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-germania--0/html/0112f9e6-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0) Último acceso: 20/10/2021.
- The Poetic Edda*. (1988). Traducción con la introducción y notas explicativas de Lee M. Hollander. Austin: University of Texas at Austin.
- The Saga of the Volsungs (Völsunga Saga)*. (1965). Sigurdur Nordal, G. Turville-Petre. (Eds). Edición y traducción de R. G. Finch. London: Nelson.
- RIUTORT, Macià; DE LA NUEZ, José A. (Eds). (2017). *Historia de los descendientes de Volsungr (Völsunga Saga) / El relato de Volsi. Un fragmento de la vida de san Olao (Völsa Þattr)*. Madrid: Miraguano.
- SHI, Qin'e. (Ed). (2000). *Saga: Tesoro de la literatura nórdica de la era medieval*.  
SHI Qin'e; ZHOU Jingxing; JIN Bing (Tra). Beijing: The Commercial Press. [石琴娥 编. (2000). 《萨迦选集—中世纪北欧文学瑰宝》. 石琴娥, 周景兴, 金冰译. 北京: 商务印书馆.]

SHI, Qin'e; SI, Wen. (Tra). (2000). *Edda*. Nanjing: Editorial Yilin. [石琴娥, 斯文  
译. (2000). 《埃达》. 南京: 译林出版社.]



## FUENTES PRIMARIAS DE CHINA<sup>279</sup>

- CAO, Rong; TAO, Yue. (Dinastía Qing). (1920). *Zhongyong*. Shanghai: Hanfenlou.  
[曹溶, 陶越. (清). (1920). 《中庸》. 上海: 涵芬楼.]
- CONFUCIO; y sus discípulos. (Período de Primavera y Otoño). (2017). *Analectas de Confucio*. Notas y traducción de YANG Bojun. Beijing: Editorial Zhonghua. [孔子; 及其弟子. (春秋时期). (2017). 《论语》. 杨伯峻 译注. 北京: 中华书局.]
- CHEN Menglei. (Dinastía Qing). (Ed). (1934). *Compilación de dibujos antiguos y modernos. Vol. 703. Pintura de arte*. Beijing: Editorial Zhonghua: 52. [陈梦雷. (清). (1934). 《古今图画集成. 第 703 卷. 艺术典》. 北京: 中华书局.]
- DAI, Sheng. (Dinastía Han Occidental). (1926). *Liji (Libro de los ritos)*.  
Jingnong, WANG Yunwu. (Eds). Beijing: The Commercial Press. [戴圣. (西汉). (1926). 《礼记》. 朱经农, 王雲五 (编). 北京: 商务印书馆.]
- DONGFANG, Shuo. (Dinastía Han Occidental). (1875). *Shenyijing*. Wuhan: Editorial Chongwen. [东方朔. (西汉). (1875). 《神异经》. 武汉: 崇文书局.]
- DUAN, Chengshi. (Dinastía Tang). (1931). *Youyang Zazu*. Suzhou: Saoye Shanfang.  
[段成式. (汉). (1931). 《酉阳杂俎》. 苏州: 扫叶山房.]
- El Clásico de las montañas de los mares*. (2015). Anotaciones del exégeta GUO Pu (Dinastía Jin). Shanghai: Shanghai Classics Publishing House. [《山海经》. (2015). 郭璞 (晋) 注. 上海: 上海古籍出版社.]
- Erya*. Anónimo. (Período de los Reinos Combatientes). (1871). Guangzhou: Editorial Guangdong. [佚名. (1871). 《尔雅》. 广州: 广东书局.]
- FAN, Ye. (Dinastía del Sur). (1965). *Houhanshu. Vol 87. Leyenda de Xiqiang*. Notas y exégetas de LI Xian (Dinastía Tang). Beijing: Editorial Zhonghua. [范晔. (南朝). (1965). 《后汉书. 卷 87. 西羌传》. 李贤 (唐) 注. 北京: 中华书局.]

---

<sup>279</sup> Nota preliminar 1: que en algunas fuentes chinas antiguas es habitual que coincidan el nombre del autor y el nombre del título, como Xunzi, cuya obra se conoce como el *Xunzi*.

Nota preliminar 2: Conforme a la cultura textual china, en las fuentes clásicas chinas a menudo se indica la dinastía o período histórico en el que surgen, con objeto de diferenciarlas de la cadena de comentarios posteriores.

- FENG, Yunpeng; FENG, Yunyuan. (Dinastía Qing). (1983). *Jinshisuo. Vol II. Shisuo*.  
Taibei: Editorial Tailian Guofeng. [冯云鹏, 冯云鹤. (清). (1983).《金石索》.《石  
索》(下). 台北:台联国风出版社.]
- GUO Xian. (Dinastía Han). (1991). *El Viaje del Emperador Hanwu. Vol. IV*. Beijing:  
Editorial Zhonghua. [郭宪. (汉). (1991).《汉武帝别国洞冥记》. 第四卷. 北京:  
中华书局.]
- HAN, Feizi; y sus discípulos. (Período de los Reinos Combatientes). (1941). *Hanfeizi*.  
CHEN Qitian. (Ed). Beijing: Editorial Zhonghua. [韩非子; 及其弟子. (战国).  
(1941).《韩非子》. 陈启天 编. 北京: 中华书局.]
- HUANG, Fumi. (Dinastía Jin). (1964). *Diwang Shiji (Acontecimientos de los  
emperadores)*. Beijing: Editorial Zhonghua. [皇甫谧. (晋). (1964).《帝王世纪》.  
北京: 中华书局.]
- LAO, Zi; y sus discípulos. (Período de los Reinos Combatientes). (2011). *Daodejing*.  
Anotaciones del exégeta WANG Bi (Dinastía Wei). Beijing: Editorial Zhonghua.  
[老子. (战国). (2011).《老子道德经注》. 王弼 (魏) 注. 北京: 中华书局.]
- LI, Daoyuan. (Dinastía Wei de Norte). (2016). *Comentarios del clásico de agua*.  
Traducción y notas de CHEN Qiaoyi. Beijing: Editorial Zhonghua. [酈道元. (北  
魏). (2016).《水经注》. 陈桥驿 译注. 北京: 中华书局.]
- LI, Fang. (Dinastía Song). (1960). *Taiping Yulan*. Beijing: Editorial Zhonghua. [李昉.  
(宋). (1960).《太平御览》. 北京:中华书局.]
- LI, Rong. (Dinastía Tang). (1941). *Duyizhi*. Beijing: The Commercial Press. [李冗.  
(唐). (1941).《独异志》. 北京: 商务印书馆.]
- LIU, An. (Dinastía Han). (2016). *Huainanzi*. Anotaciones del exégeta XU Shen  
(Dinastía Han). Shanghai: Shanghai Classics Publishing House. [刘安. (汉).  
(2016).《淮南子》. 许慎 (汉) 注. 上海: 上海古籍出版社.]
- LIU, Xi. (Dinastía Han). (1937). *Shiming (Explicación de nombres). Vol. 1*. Shanghai:  
Hanfenlou. [刘熙. (汉). (1937).《释名》, 第一卷. 上海: 涵芬楼.]
- LIU, Xiang. (Dinastía Han). (Ed). (2015). *Elegías de Chu*. Anotaciones del exégeta

- WANG Yi (dinastía Han). Shanghai: Shanghai Classics Publishing House. [刘向. (汉) 编. (2015). 《楚辞》. 王逸 (宋) 注. 上海: 上海古籍出版社.]
- LÜ Buwei. (Dinastía Qin). (2002). *Lüshi Chunqiu*. Notas de CHEN Qiyou. Shanghai: Shanghai Classics Publishing House. [吕不韦. (秦). (2002). 《吕氏春秋》. 陈奇猷 校释. 上海: 上海古籍出版社.]
- LUO, Mi. (Dinastía Song). (1611). *Lushi. (Houji. Vol. IV)*. Sin editorial (Libro antiguo de la dinastía Ming). [罗泌. (宋). (1611). 《路史后纪》. 第四卷.]
- MENG, Zi; y sus discípulos. (Período de los Reinos Combatientes). (1936). *Mengzi (Mencius)*. Shanghai: Editorial Mundial. [孟子; 及其弟子. (战国). (1936). 《孟子》. 上海: 世界书局.]
- MO, Zi; y sus discípulos. (Período de los Reinos Combatientes). (1983). *Mozi*. Taipei: Taiwan Commercial Press. [墨子; 及其弟子. (战国). (1983). 《墨子》. 台北: 台湾商务印书馆.]
- OUYANG, Xun. (Dinastía Tang). (2013). *Yiwen Leiju*. Shanghai: Shanghai Classics Publishing House. [欧阳询. (唐). 《艺文类聚》. 上海: 上海古籍出版社.]
- REN, Fang. (Dinastía Liang). (1875). *Shuyiji*. Wuhan: Editorial Chongwen. [任昉. (梁). (1875). 《述异记》. 武汉: 崇文书局.]
- Shangjunshu. (Libro del señor Shang)*. Anónimo. (Período de los Reinos Combatientes). (1935). Traducción y notas de CHEN Qitian. Beijing: The Commercial Press. [《商君书》. 佚名. (战国). 陈启天 校释. 北京: 商务印书馆.]
- Shangshu. (Libro de Shang)*. Anónimo. (Dinastía Han). (2001). Traducción y notas de LUO Qingyun y DAI Hongxian. Taiyuan: Editorial Shuhai. [《尚书》. 佚名. (汉). (2001). 罗庆云, 戴红贤 译注. 太原: 书海出版社.]
- SHEN, Kuo. (Dinastía Song). (2016). *Ensayos del Estanque de los Sueños*. Beijing: Editorial Zhonghua. [沈括. (宋). (2016). 《梦溪笔谈》. 北京: 中华书局.]
- SHI, Jiao. (Período de los Reinos Combatientes). (2002). *Shizi*. Recopilación de MA Su y WANG Liqi. (Dinastía Qing). Beijing: Editorial Zhonghua. [尸佼. (战国). (2002). 《尸子》. 马骥, 王利器 整. 北京: 中华书局.]

- SIMA, Qian. [Dinastía Han]. (1959). *Shiji (Memorias históricas)*, vol. 25. Beijing: Editorial Zhonghua. [司马迁. [汉]. (1959). 《史记》, 第二十五卷. 北京: 中华书局.]
- TAO, Yuanming. [Dinastía Jin]. (2015). *Obra completa de TAO Yuanming*. Notas del exégeta TAO Peng [Dinastía Qing]. Shanghai: Shanghai Classics Publishing House. [陶渊明. [晋]. (2015). 《陶渊明全集》. 陶澎 [清] 注. 上海: 上海古籍出版社.]
- WANG, Chong. (Dinastía Han). (1928). *Lunheng*. Beijing: Editorial Xinhua. [王充. (汉). (1928). 《论衡》. 北京: 新华书局.]
- WANG, Ding. (Dinastía Liao). (1991). *Fenjiailu*. Beijing: Editorial Zhonghua. [王鼎. (辽). (1991). 《焚椒录》. 北京: 中华书局.]
- WANG, Yangming; y sus discípulos. (Dinastía Ming). (2008). *Chuanxilu*. Zhengzhou: Zhongzhou Classics Publishing House. [王阳明, 及其弟子. (明). (2008). 《传习录》. 郑州: 中州古籍出版社.]
- WANG, Yanxiang. (Dinastía Ming). (1989). *Shenyan*. Beijing: Editorial Zhonghua. [王延相. (明). (1989). 《慎言》. 北京: 中华书局.]
- WU, Chengquan. (Dinastía Qing). (Ed). (1901). *Gangjian Yizhi Lu*. Beijing: The Commercial Press. [吴乘权. (清). 编. (1901). 《纲鉴易知录》. 北京: 商务印书馆.]
- XIAO, Difei. (1983). *Diccionario de poesía de la dinastía Tang*. Shanghai: Shanghai Lexicographical Publishing House. [萧涤非. (1983). 《唐诗鉴赏辞典》. 上海: 上海辞书出版社.]
- XU, Shen. (Dinastía Han). (2007). *Shuowen Jiezi (Explicación de palabras)*. Shanghai: Shanghai Classics Publishing House. [许慎. (汉). 《说文解字》. 上海: 上海古籍出版社.]
- XUN Zi; y sus discípulos. (Período de los Reinos Combatientes). (2012). *Xunzi*. Traducción y notas de AN Xiaolan. Beijing: Editorial Zhonghua. [荀子及其弟子. (战国). (2012). 《荀子》. 安小兰 译注. 北京: 中华书局.]

- YING, Shao. (Dinastía Han Oriental). (1936). *Fengsu Tongyi*. Beijing: Editorial Zhonghua. [应劭. (东汉). (1936). 《风俗通义》. 北京: 中华书局.]
- ZHUANG, Zi; y sus discípulos. (Período de los Reinos Combatientes). (2010). *Zhuangzi*. Beijing: Editorial Zhonghua. [庄子; 及其弟子. (战国). (2010). 《庄子》. 北京: 中华书局.]
- ZUO, Qiuming. (Período de primavera y otoño). (2016). *Guoyu (Comentarios del Estado)*. Beijing: Editorial Zhonghua. [左丘明. (春秋). (2016).《国语》. 北京: 中华书局.]



## OTRAS FUENTES PRIMARIAS: REELABORACIONES MODERNAS DE TEMAS MÍTICOS

- JACKSON, Peter. (Director y productor). (2001). *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*. [Película]. USA: New Line Cinema; WingNut Films.
- (Director y productor). (2002). *The Lord of the Rings: The Two Towers*. [Película]. USA: New Line Cinema; WingNut Films.
- (Director y productor). (2003). *The Lord of the Rings: The Return of the King*. [Película]. USA: New Line Cinema; WingNut Films.
- TOLKIEN, J.R.R. (2007). *The Lord of the Rings. Part I. The Fellowship of the Ring*. London: HarperCollins Publishers.
- *The Lord of the Rings. Part II. The Two Towers*. London: HarperCollins Publishers.
- *The Lord of the Rings. Part III. The Return of the King*. London: HarperCollins Publishers.
- (2001). *The Lord of the Rings*. ZHU Xueheng (Tra). Taiwan: Editorial Lianjing. [托尔金. (2001). 《魔戒》, 朱学恒 (译). 台湾: 联经出版事业公司.]
- WU, Cheng'en. (Dinastía Ming). (2007). *El Viaje al Oeste*. Changchun: Editorial Jilin. [吴承恩. (明). 《西游记》. 长春: 吉林出版集团.]
- YANG, Jie. (Director y guionista) (1986). *El Viaje al Oeste*. [Serie de televisión]. China: Televisión Central de China. [杨洁. (1986). 《西游记》. [电视剧]. 中国: 中国中央电视台.]
- ZHOU Xingchi. (director, guionista y productor). (2012). *Journey to the West: Conquering the Demons*. [Película]. China: H.Brothers. [周星驰. (2012). 《西游降魔篇》. [电影]. 中国: 华谊兄弟.]





## BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA CITADA

- AÍNA MAUREL, Pablo. (2012). *Teorías sobre el cuento folclórico. Historia e interpretación*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.).
- ALLEN, Douglas. (1985). *Mircea Eliade y el fenómeno religioso*. Madrid: Cristiandad.
- ALBERRO, Manuel. (2004). Las tres funciones dumezilianas y el mito de los mellizos divinos de la tradición indoeuropea en el *Compendio Historial* de Diego Rodríguez Almela, en: *En la España medieval*, nº 27, 317-337.
- AMADOR BECH, Julio Alberto. (1999). Mito, símbolo y arquetipo en los procesos de formación de la identidad colectiva e individual, en: *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 1-34.
- ARMSTRONG, Karen. (1995). *Una historia de Dios*. Barcelona: Paidós.
- (2008). *A Short History of Myth*. Edinburgh: Canongate Books.
- ASAKAWA, Shiro; NAGATA, Zhenxin. (1999). *Shima: los orogén*. ZHAO Fuxing (Tra). Hulun Buir: Editorial de Cultura de Mongolia Interior. [浅川四郎, 永田珍馨. (1999). 《使马鄂伦春族》. 赵复兴 译. 呼伦贝尔: 内蒙古文化出版社.]
- AYERBE-LINARES, Miguel. (2020). Peter Jacksons Verfilmung von Tolkiens *Der Herr der Ringe*, en: *From Page to Screen. Modification and Misrepresentation of Female Characters in Audiovisual Media / Vom Buch zum Film. Veränderung und Verfälschung weiblicher Figuren in den audiovisuellen Medien*. Almagro Jiménez, Parra-Membrives (Eds), *Popular Fiction Studies* 6, 108-127.
- BAJTÍN, Mijaíl. M. (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1997). *Hacia una filosofía del acto ético*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- BARTHES, Roland. (1999). *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- BASSHAM, Gregory. (2005). *El Señor de los Anillos y la filosofía*. Eric Bronson.

- (Ed). Jin Minmin. (Tra). Shanghai: SDX Joint Publishing Company. [格雷戈里·巴沙姆. (2005). 《指环王与哲学》. 金旻旻 译. 上海: 上海三联书店.]
- BAUDRILLARD Jean. (2009). *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Madrid: Siglo XXI.
- BEAUVOIR, Simone de. (2005). *El segundo sexo*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- BEEKES, Robert Stephen Paul. (2016). *Etymological Dictionary of Greek*. Leiden: Brill.
- BERNÁRDEZ, Enrique. (2002). *Los mitos germánicos*. Madrid: Alianza Editorial.
- BLAKE, Andrew. (2003). *J.R.R.Tolkien: A Beginner's Guide*. London: Hodder&Stoughton.
- BLAUT, James Morris. (2002). *El modelo del mundo del colonizador: difusionismo geográfico e historia eurocéntrica*. TAN Ronggen. (Tra). Beijing: Social Sciences Academic Press. [J.M.布劳特. (2002).《殖民者的世界模式—地理传播主义和欧洲中心主义史观》. 谭荣根 译. 北京: 社会科学文献出版社.]
- BRAVO GAVIRO, Ana. (2018). Mitologías de la Naturaleza en *El Señor de los Anillos*, en: *Tejuelo*, nº 29, 161-186.
- CÁCERES WÜRSIG, Ingrid. (2018a). Los sacrificios humanos en la sociedad vikinga. Ponencia pronunciada en el congreso *Espacios míticos, vicios inconfensables: tabúes y prohibiciones de los dioses*, Universidad de Alcalá, 7 de febrero 2018.
- CAMPBELL, Joseph. (1959). *El héroe de mil caras*. México. D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- (1991a). *El poder del mito*. Barcelona: Emecé Editores.
- (1991b). *Las máscaras de Dios. Vol. I. Mitología primitiva*. Madrid: Alianza Editorial.
- (1991c). *Las máscaras de Dios. Vol. II. Mitología oriental*. Madrid: Alianza Editorial.
- (1994). *Los mitos. Su impacto en el mundo actual*. Barcelona: Editorial

- Kairós.
- (2000). *Los mitos en el tiempo*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- CARDONA, Francesc LI. (1998). *Mitologías y leyendas asiáticas*. Barcelona: Edicomunicación.
- CASSIRER, Ernst. (1944). *An Essay on Man. An Introduction to a Philosophy of Human Culture*. New York: Yale University Press.
- (1968a). *El mito del estado*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- CHEN, Lianshan. (2014). Las fases lunares y el concepto de inmortalidad, en: *Jornada de la Universidad Normal de Guangxi*, vol. 35, nº 3, 1-4. [陈连山. (2014). 月亮的圆缺变化与不死观念, 《广西师范学院学报》, 第 35 卷, 第 3 期, 1-4.]
- CHEN, Rongjie; THEODORE DE BARY, Wm; WASTON, Burton. (1960). *Sources of Chinese Tradition*. New York: Columbia University Press.
- CORTÉS GABAUDAN, Helena. (2004). *El señor del fuego: Mitos y símbolos del guerrero germánico: Un estudio sobre mitos, antropología, tradiciones populares y simbología*. Madrid: Miraguano.
- CUENCA, Luis Alberto De. (2010). Mito, leyenda y cuento, en: *La voz y el mito*. (Simposio sobre patrimonio inmaterial de 2009, edición digital por la Fundación Joaquín Díaz), 105-117.
- CURRY, Patrick. (1998). *Defending Middle-earth*. London: HarperCollins Publishers.
- DAVISON, Scott A. (2005). Naturaleza del bien y del mal, en: *El Señor de los Anillos y la filosofía*. Gregory Bassham; Eric Bronson. (Eds). Jin Minmin. (Tra). Shanghai: SDX Joint Publishing Company. [戴维森·司各特 A. (2005). 善与恶之本质. 《指环王与哲学》(2005). 格雷戈里·巴沙姆. 埃里克·布朗森. 编. 金皎皎 译. 上海:上海三联书店.]
- DÉGH, Linda. (1994). *American Folklore and Mass Media*. Bloomington: Indiana University Press.

- DE SEVILLA, María U. H.; DE TOVAR, Liual M.; ARRÁEZ BELLY, Morella.  
(2006). El mito: la explicación de una realidad, en: *Laurus. Revista de educación*, vol. 12, nº 21, 122-137.
- DING, Shan. (2011). *Estudio de las religiones y los mitos de la antigua China*. Shanghai: Librería Shanghai. [丁山. (2011). 《中国古代宗教与神话考》. 上海: 上海书店出版社.]
- DUMÉZIL, Georges. (1971). *El destino del guerrero*. México. D. F.: Siglo XXI Editores.
- (1973). *Los dioses de los germanos*. México. D. F.: Siglo XXI Editores.
- (1993). *Del mito a la novela*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- (1999). *Los dioses soberanos de los indoeuropeos*. Barcelona: Editorial Herder.
- DURAND, Gilbert. (1968). *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- (2003). *Mitos y sociedades. Introducción a la mitología*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- (2013). *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona: Anthropos.
- DURKHEIM, Emile. (1982). *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Akal Editor.
- ELÍADE, Mircea. (1955). *Imágenes y símbolos: Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*. Madrid: Taurus.
- (1980). *Historia de las creencias y de las ideas religiosas. Vol. IV. Las religiones en sus textos*. Madrid: Ediciones Cristiandad.
- (1981a). *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Guadarrama/Punto Omega.
- (1981b). *Tratado de Historia de las religiones: Morfología y dinámica de lo sagrado*. Madrid: Ediciones Cristiandad.
- (1991). *Mito y realidad*. Barcelona: Editorial Labor.
- (1999b). *Historia de las creencias y de las ideas religiosas. Vol. II. De Gautama*

- Buda al triunfo del cristianismo*. Barcelona: Paidós.
- (2000a). *La búsqueda. Historia y sentido de las religiones*. Barcelona: Kairós.
- (2001a). *Mitos, sueños y misterios*. Barcelona: Editorial Kairós.
- (2001b). *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Buenos Aires: Emecé.
- (2017). *Nacimiento y renacimiento. Significado de la iniciación en la cultura humana*. Ciudad de México: Titivillus.
- FAULKES, Anthony. (Ed). (2005). *Edda. Prologue and Gylfaginning*. London: Viking Society For Northern Research. University College London.
- FEDER, Lilian. (1972). *Ancient Myth in the Modern Poetry*. Princeton. N.J.: Princeton University Press.
- FERNÁNDEZ MORENO, Sergio. (2020). Un dios de sanación y de destino. La presencia de los mitos y atributos odínicos en la serie *Vikings* (2013), en: *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, monográfico 4, 166-182.
- FRAZER, James George. (1944). *La rama dorada. Magia y religión*. México. D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- FREUD, Sigmund. (2013). *La interpretación de los sueños*. Madrid: Ediciones Akal.
- FU, Ling. (2020). Análisis de la trilogía *El Señor de los Anillos* desde la perspectiva del ecofeminismo, en: *Literatura creativa Jingu*, nº 39, 70-71. [付玲. (2020). 生态女性主义视角下浅析电影《指环王》三部曲, 《今古文创》, 第 39 期, 70-71.]
- GABALDÓN, Sabel. (2000). Antropología, mitología y psicoanálisis, en: *Acheronta revista de Psicoanálisis y Cultura*, nº 12. Recuperado de: <https://www.acheronta.org/acheronta12/antromito.htm> Último acceso:30/08/2021.
- GADAMER, Hans-Georg. (1997). *Mito y razón*. Barcelona: Paidós.
- GAIMAN, Neil (2017). *Mitos nórdicos*. Barcelona: Destino.
- GAO, Xiang. (2013). Análisis de la influencia de la cultura extranjera sobre la cultura tradicional china desde la perspectiva del budismo, en: *Estudio de religión*, nº 4,

- 78-79. [高翔. (2013). 从佛教看外来文化对中国传统文化的影响.《宗教研究》, 第4期, 78-79.]
- GARCÍA GUAL, Carlos. (1987). *La mitología. Interpretaciones del pensamiento mítico*. Montesinos: Barcelona.
- (2004). *Introducción a la Mitología griega*. Madrid: Alizanza Editorial.
- GARCÍA NOBLEJAS, Gabriel. (2007). *Mitología de la antigua China*. Madrid: Alianza Editorial.
- GARCÍA ÚNICA, Juan. (2017). De los hobbits: para una crítica de la razón ecocrítica a través del prólogo de *El Señor de los Anillos*. Texto defendido el 23 de marzo de 2017 en el *I Congreso Iberoamericano de Memorias del Agua: Lecturas, Ecología, Educación*, celebrado en la Universidad de Sevilla. Recuperado de: <https://www.juangarciaunica.com/sylvav.html> Último acceso: 20/10/2021.
- GIMBER, Arno. (2010). Mito y mitología en el romanticismo alemán, en: *Kleos: estemporaneo di studi e testi sulla fortuna dell'antico*, nº 19, 37-46.
- GIMBUTAS, Marija. (1996). *El lenguaje de la diosa*. Oviedo: Grupo Editorial Asturiano.
- GÓMEZ GARCÍA, Pedro. (2008). Antropología y religión en el pensamiento de Mircea Eliade, en: *El Genio Maligno: Revista de humanidades y ciencias sociales*, nº 2, 105-115.
- GONG, Weiyang. (1993). *La pérdida de las diosas*. Zhengzhou: Editorial de la Universidad Henan. [龚维英. (1993).《女神的失落》. 郑州: 河南大学出版社.]
- GONZÁLEZ ROLÁN, Tomás. (2014). Mito y símbolo, en: *Escolar y Mayo Editores*, 525-532.
- GUO, Wei. (2000). *Las diosas chinas*. Nanning: Editorial Educación de Guangxi. [过伟. (2000).《中国女神》. 南宁: 广西教育出版社.]
- GUTIÉRREZ, Fátima. (2012). La mitocrítica de Gilbert Durand. Teoría fundadora y recorridos metodológicos, en: *Thélème: Revista Complutense de Estudios Franceses*, vol. 27, 175-189.

- HAMILTON, Edith. (2008). *Mitología. Todos los relatos griegos, latinos y nórdicos*. Madrid: Turner.
- HASTINGS, James. (1908). *Encyclopaedia of Religion and Ethics. Vol. XI*. New York: Charles Scribner's Sons.
- HE, Xin. (2007): *El origen de los dioses*. Beijing: Editorial de la Universidad de Tecnología de Beijing. [何新. (2007). 《诸神的起源》. 北京: 北京工业大学出版社.]
- HE, Xizhang. (1999). *Cultura y vida en el mundo fantástico: El Viaje al Oeste*. Kunming: Editorial Popular de Yunnan. [何锡章. (1999). 《幻想世界中的文化与人生: <西游记>》. 昆明: 云南人民出版社.]
- HERDER, Johann Gottfried. (1985). Vom neuern Gebrauch der Mythologie, en: *Werke in zehn Bänden, Band 1 (Frühe Schriften, 1764-1772)*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 432-455.
- HU, Bingxian. (2013). Análisis de las adaptaciones cinematográficas de *El Viaje al Oeste* y su aceptación moderna-ejemplo de *Journey to the West: Conquering the Demons*, en: *Recursos de literatura y educación*, nº 12, 77-78. [胡炳娴. (2013). 《西游记》的影视改编与当代接受探析—以《西游降魔篇》为例, 《文教资料》, 第 12 期, 77-78.]
- HUANG, Shi. (1988). *Estudio mitológico*. Shanghai: Editorial Literatura y Arte de Shanghai. [黄石. (1988). 《神话研究》. 上海: 上海文艺出版社.]
- IVÁN PÉREZ, Miranda; ACOSTA DEL RÍO, Severiano. (2016). Mitología, cultura popular y juegos de rol, en: *El Futuro del Pasado: revista electrónica de historia*, nº 7, 219-237.
- JIA, Leilei. (2005). *Difusión de las imágenes*. Guilin: Editorial de la Universidad Normal de Guangxi. [贾磊磊. (2005). 《影像的传播》. 桂林: 广西师范大学出版社.]
- JIANG, Guanyun. (1903). Mitos. Los personajes de la historia, en: *Periódico Xinmin*, nº 36. [蒋观云. (1903). 神话·历史养成之人物. 《新民丛报》, 第 36 号.]

- JIANG, Sheng. (2014). La pintura de seda de Mawangdui y la creencia de los «taoístas» de la dinastía Han, en: *Ciencia Social China*, nº 12, 176-199. [姜生. (2014). 马王堆帛画与汉初“道者”的信仰. 《中国社会科学》, 第12期, 176-199.]
- JIANG, Yingju. (Ed). (2000). *Dibujo mural de China. Vol. I. Dibujo mural de dinastía Han de Shandong*. Jinan: Editorial de Bellas Artes de Shandong. [蒋英炬 编. (2000). 《中国画像石全集. 第一卷. 山东汉画像石》. 济南: 山东美术出版社.]
- JUNG, C. G. (1970). *Arquetipos e inconsciente colectivo. Vol. I*. Barcelona: Paidós.
- (1976). *Letters of C. G. Jung. Vol. 2. 1951-1961*. Gerhard Adler (Ed). Colaboración con Jaffé Aniela. Traducción de R.F.C. Hull. London: Routledge.
- (2003). *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo. Vol. 9*. Madrid: Trotta.
- KANG, Qiong. (2011). La herencia y el desarrollo de la imagen ecológica del mito primitivo en *El Viaje a Oeste*, en: *Jornada de estudios urbanos*, nº 32, (01), 7-11. [康琼. (2011). 《西游记》对原始神话生态意象的承续与发展, 《城市学刊》, 第32期, (01), 7-11.]
- (2014). *Una aproximación ética ecológica a la mitología china*. Beijing: Editorial de la Universidad Normal de Beijing. [康琼. (2014). 《中国神话的生态伦理审视》. 北京: 北京师范大学出版社.]
- KIRK, Geoffrey Stephen. (1973). *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*. Barcelona: Barral Editores.
- KNAPP, Bettina Liebowiz. (1998). *Women, Myth and the Feminine Principle*. New York: State University of New York Press.
- LA BARRE, Weston. (1984). *Muelos: A Stone Age Superstition about Sexuality*. New York: Columbia University Press.
- LANCEROS, Patxi. (1999). Loki: la sombra diabólica, en: *Páginas de filosofía*, año VI, nº 8, 13-29.
- (2001). *El destino de los dioses. Interpretación de la mitología nórdica*. Madrid: Trotta.



- LANG, Andrew. (1897). *Modern Mythology*. London: Longmans, Green, and Co.
- LANGER, Johnni. (2017). La religión nórdica en la Era Vikinga, en: *Arqueología e Historia*, nº 13, 6-10.
- (2018a). The Wolf's Jaw: an Astronomical Interpretation of Ragnarök, en: *Archaeoastronomy and Ancient Technologies*. nº 6, (1), 1-20.
- LARRINGTON, Carolyne. (1992). *The Feminist companion to mythology*. London: Pandora Press.
- (2018). *The Norse Myths. A Guide to the Gods and Heroes*. Guan Xinyue. (Tra). Beijing: Editorial de Democracia y Construcción. [卡罗琳·拉灵顿. (2018). 《北欧神话》. 管昕玥 译. 北京: 民主与建设出版社.]
- LÉVI-STRAUSS, Claude. (1978). *Mito y significado*. Madrid: Alianza Editorial.
- LEVY-BRUHL, Lucien. (2009). *Mentalidad primitiva*. DING You (Tra). Beijing: The Commercial Press. [吕西安·列维-布留尔. (2009). 《原始思维》. 丁由 译. 北京: 商务印书馆.]
- LI, Naiqing. (2005). *Mausoleo de Haihao*. Zhengzhou: Zhongzhou Classics Publishing House. [李乃庆. (2005). 《太昊陵》. 郑州: 中州古籍出版社.]
- LIGHT, Andrew. (2005). El tiempo verde de Tolkien: el tema de medioambiente de *El Señor de los Anillos*, en: *El Señor de los Anillos y la filosofía*. (2005). Gregory Bassham; Eric Bronson. (Eds). Jin Minmin. (Tra). Shanghai: SDX Joint Publishing Company. [戴维森·司各特 A. (2005). 善与恶之本质. 《指环王与哲学》(2005). 格雷戈里·巴沙姆. 埃里克·布朗森 编. 金皎皎 译. 上海: 上海三联书店.]
- LIN, Huixiang. (1991). *Antropología cultural*. Beijing: The Commercial Press. [林惠祥. (1991). 《文化人类学》. 北京: 商务印书馆.]
- LIPS, Julius Ernst. (1949). *The Origin of the Things*. London: George G. Harrap.
- LITTLETON, Covington Scott. (1966). *The New Comparative Mythology an Anthropological Assessment of the Theories of Georges Dumézil*. Berkeley: University of California Press.

- LIU, Chenghuai. (1988). *Los mitos de la antigua China*, Shanghai: Editorial de Literatura y Arte de Shanghai. [刘城淮. (1988). 《中国上古神话》. 上海: 上海文艺出版社.]
- LIU, Chenying. (2001). Análisis de las tres religiones en *El Viaje el Oeste*, en: *Jornada de la Universidad Huaqiao*, (03), 83-90. [刘辰莹. (2001). 《西游记》中三教地位辨析, 《华侨大学学报》, (03), 83-90.]
- LIU, Jun. (2004). Consumo de películas de «fantasía»: un estudio intercultural del efecto de la aceptación del público de *El Señor de los Anillos III*, en: *Jornada de la Academia de Cine de Beijing*, (3), 62-70. [刘军. (2004). 电影“奇幻”消费: 《指环王3》的跨文化观众接受效果研究, 《北京电影学院学报》, (3), 62-70.]
- LIU, Taiting. (2016). Talismán, vuelo al cielo y devoración de la luna: el perro de la antigua China, en: *Estudio folclórico*, nº 2, 37-43. [刘泰廷. (2016). 御凶, 飞天与吞月: 中国古代的天狗异兽, 《民俗研究》, 第2期, 37-43.]
- LIU, Zhao. (Ed). (2014). *Compilación nueva de Escritura en huesos oraculares*. Fuzhou: Editorial Popular de Fujian. [刘钊 编. (2014). 《甲骨文新编》. 福州: 福建人民出版社.]
- LOGAN, F. Donald. (2014). *Los vikingos en la historia*. México D. F.: Fondo de Cultura Economica.
- LOSADA, José Manuel; LIPSCOMB, Antonella (Eds). (2015a). *Myths in Crisis: The Crisis of Myth*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- LOSADA, José Manuel. (2013b). Mito como relato simbólico. Recuperado de: [https://www.academia.edu/4072079/Mito\\_como\\_relato\\_simb%C3%B3lico](https://www.academia.edu/4072079/Mito_como_relato_simb%C3%B3lico)  
Último acceso: 21/20/2021.
- (Ed). (2015b). *Nuevas formas del mito. Una metodología interdisciplinar*. Berlín: Logos Verlag.
- (Ed). (2016a). *Mitos de hoy: Ensayos de mitocrítica cultural*. Berlín: Logos Verlag.
- (2019). *Myth and Audiovisual Creation. New Essays on Cultural Myth-Criticism*.

- Berlín: Logos Verlag.
- LU, Xun. (2006). *Breve historia de la novela china*. Shanghai: Shanghai Classics Publishing House. [鲁迅. (2006). 《中国小说史略》. 上海: 上海古籍出版社.]
- MA, Changyi. (1998). *La creencia del alma en China*. Shanghai: Editorial de Literatura y Arte de Shanghai. [马昌仪. (1998). 《中国灵魂信仰》. 上海: 上海文艺出版社.]
- (2007). *Iconología del Clásico de las montañas y los mares*. Guilin: Editorial de la Universidad Normal de Guangxi. [马昌仪. (2007). 《古本山海经图说》. 桂林: 广西师范大学出版社.]
- MALINOWSKI, Bronislaw. (1985) *Magia, ciencia y religión*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- MAO, Dun. (1981). *Estudio mitológico*. Tianjin: Editorial de Literatura y Arte Baihua de Tianjin. [茅盾. (1981). 《神话研究》. 天津: 百花文艺出版社.]
- (2011). *Un estudio preliminar de la mitología china*. Shanghai: Shanghai Classics Publishing. [茅盾. (2011). 《中国神话研究初探》. 上海: 上海古籍出版社.]
- MAO, Youquan. (1999). *Estudio cultural de los hani*. Kunming: Editorial de Minorías de Yunnan. [毛佑全. (1999). 《哈尼族文化初探》. 昆明: 云南民族出版社.]
- MASPERO, Henri. (1939). *Leyendas mitológicas de Shangshu*. FENG Yuanjun (Tra). Beijing: The Commercial Press. [马伯乐 (法). (1939). 《书经中的神话》. 冯沅君 译. 北京: 商务印书馆.]
- MAY, Rollo. (1992). *La necesidad del mito. La influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo*. Barcelona: Paidós.
- MCLUHAN, Marshall. (2000). *Understanding Media: The Extensions of Man*. HE Daokuan (Tra). Beijing: The Commercial Press. [马歇尔·麦克卢汉. 《理解媒介: 论人的延伸》. 何道宽 译. 北京: 商务印书馆.]
- MELETINSKI, Eleazar. (2001). *El Mito*. Madrid: Ediciones Akal.
- MOLPECERES ARNÁIZ, Sara. PÉREZ MIRANDA, Iván. (2016). *Mito y cultura*

- popular, en: *El Futuro del Pasado*, nº 7, 31-33.
- MORENO, Gendrik. (2017). Max Müller: los mitos como «Enfermedad del Lenguaje». Una aproximación filosófica, en: *Revista de Artes y Humanidades UNICA*, 18 (43), 1-14.
- MOU, Zhongjian. (2005). *Religión y Cultura china: Religión, arte y folclore. (Vol. III)*. Beijing: Editorial Ciencia Social China. [牟钟鉴. (2005). 《中国宗教与中国文化: 宗教, 文艺, 民俗(卷三)》. 北京: 中国社会科学出版社.]
- MU, Baofeng. (2009). Análisis del significado del dibujo de seda de Mawangdui— Interpretación del significado bendita y reproductiva de los nueve soles y dos dragones, en: *Folclore y Arte*, (04), 115-117. [穆宝凤. (2009). “九日”与“二龙穿壁”的生殖与祈福意义阐释—论马王堆一号墓帛画的主题意义, 《民俗文艺》, (04), 115-117.]
- MUNCH, Peter Andreas. (1926). *Norse Mythology. Legends of Gods and Heroes*. New York: The American-Scandinavian Foundation.
- MÜLLER, F. Max (1982). *Mitología comparada*. Pedro Jarbi (Trad). Barcelona: Vision Libros.
- NAVARRO FUENTES, Carlos Alberto. (2016). Función y vigencia de las narrativas míticas, en: *En-claves Del Pensamiento*, X, nº 20, 39-56.
- NIEDNER, Heinrich. (1997). *Mitología nórdica*. Barcelona: Edicomunicación.
- OBAYASHI, Taryo. (1989). *Introducción a la mitología*. LIN Xiangtai, JIA Fushui (Trad). Beijing: Editorial de Literatura y Arte Popular de China. [大林太良 (日). (1989). 《神话学入门》, 林相泰, 贾福水 译. 北京: 中国民间文艺出版社.]
- ORTIZ-DE-URBINA, Paloma. (2020). The Siegfried myth in opera and on film: from Richard Wagner to Fritz Lang, en: *Germanic myths in the audiovisual culture*, vol. 5, Paloma Ortiz-de-Urbina (ed.), 17-32.
- OTÁLORA COTRINO, Leonardo. (2012). Mitos y ritos modernos. La fabricación de creencias en los medios de comunicación, en: *Alteridades*, nº 22, 99-114.
- PAGE, Raymond Ian. (1992). *Mitos nórdicos*. Madrid: Akal.

- PAZ, Octavio. (1980). El pacto verbal, en: *Primer Seminario Internacional de Comunicaciones*, 1-6.
- PÉREZ-GARCÍA, Jesús. (2014). El «homo narrans» visto por románticos y romanciers, en: *Los hermanos Grimm en contexto. Reescritura e interpretación de un legado universal*. Isabel Hernández y Miriam Llamas (Coords.). Madrid: Editorial Síntesis, 107-116.
- (2020). Die Wandlung des Nibelungenmythos in der *bande dessinée* von Sébastien Ferran *L'Anneau des Nibelungen* (2007, 2010, 2013), en: *Germanic Myths in the Audiovisual Culture*, (Popular Fiction Studies), vol. 5, 55-83.
- PRAT FERRER, Juan José. (2008). *Bajo el árbol del paraíso. Historia de los estudios sobre el folclore y sus paradigmas*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- (2010). Relato y pensamiento. La cuestión del género en los mitos, en: *La voz y el mito*. (Simposio sobre patrimonio inmaterial de 2009, edición digital por la Fundación Joaquín Díaz), 3-29.
- (s.f.). *Grandes relatos de la Humanidad: El pensamiento mítico*. Recuperado de: [https://www.academia.edu/3654895/El\\_pensamiento\\_m%C3%ADtico\\_Libro\\_de\\_texto](https://www.academia.edu/3654895/El_pensamiento_m%C3%ADtico_Libro_de_texto) Último acceso: 30/08/2021.
- PULEDDA, Salvatore. (1996). *Interpretaciones del Humanismo*. Ciudad de México: Plaza y Valdés.
- QIAN, Mingzi. (2010). *La mitología china*. Yinchuan: Editorial Popular de Ningxia. [潜明滋. (2010). 《中国神话学》, 银川: 宁夏人民出版社.]
- RAN Hong. (2005). El fenómeno de Harry Potter y el estudio de la psicología cultural de la audiencia, en: *Cine Contemporáneo*, (03), 101-104. [冉红. (2005). 《哈利·波特现象与受众文化心理研究》, 《当代电影》, (03), 101-104.]
- REAVES, William P. (2008). The Cult of Freyr and Freya. Recuperado de: <http://www.germanicmythology.com/original/Freyja%20and%20Odr%202008%20CULT%20OF%20FREYR%20AND%20FREYJA.pdf> Último acceso:

30/08/2021.

- RIBAS, A. (2000). Mircea Eliade: Historiador de las religiones, en: *El Ciervo*, 49 (588), 35-38.
- RISOTO DE MESA, Lucas. (2014). Lo sagrado en Mircea Eliade, en: *Claridades. Revista de filosofía*, 6, 33-48.
- RIUTORT, Macià. (2004). El origen de la palabra *edda*, en: *Revista de filología alemana*, nº 12, 121-134.
- (2019). El mito de Sigurdo I de Noruega como cruzado, en: *SVMMMA*, nº 13, 56-73.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Mariano. (2001). La idea del mito en Mircea Eliade, en: *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, nº 30, 139-143.
- SAID, Edward Wadie. (1978). *Orientalism*. London & Henley: Routledge & Kegan Paul.
- SÁNCHEZ MECA, Diego. (1996). *Diccionario esencial de filosofía*. Madrid: Aldebarán.
- SCHELLING, Friedrich W. J. (2005). *Sistema del idealismo transcendental*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- SCHLEGEL, Friedrich. (1958). *Fragmentos (29)*. México D. F.: UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México).
- SCHOLTE, Jan Aart. (2005). *Globalization. A Critical Introduction*. New York: Palgrave Macmillan.
- SEGAL, Robert A. (2008). *Myth. A Very Short Introduction*. Liu Xiangyu. (Tra). Beijing: Editorial de Enseñanza y Estudio de Lenguaje Extranjero. [西格尔·罗伯特 A. (2008). 《神话理论》. 刘象愚 译. 北京: 外语教学与研究出版社.]
- SEGURA FERNÁNDEZ, Eduardo; CANO GÓMEZ, Ángel Pablo; MARTÍNEZ DÍAZ, Miguel Ángel. (2004). El impacto social de *El Señor de los Anillos* a través de la construcción del héroe. Recuperado de:

[https://www.academia.edu/15345849/El\\_impacto\\_social\\_de\\_El\\_Se%C3%B1or\\_de\\_los\\_Anillos\\_a\\_trav%C3%A9s\\_de\\_la\\_construcci%C3%B3n\\_del\\_h%C3%A9roe](https://www.academia.edu/15345849/El_impacto_social_de_El_Se%C3%B1or_de_los_Anillos_a_trav%C3%A9s_de_la_construcci%C3%B3n_del_h%C3%A9roe)  
Último acceso: 08/31/2021.

- SEPICH, Julieta. (2011). La resematización del mito del viaje en lo audiovisual, en: *Comunicación y Medios*, nº 24, 125-147.
- SHI, Daoxuan. (Dinastía Tang). (2014). *Biografía de los monjes de la dinastía Tang. Vol. IV. Biografía de Xuanzang*. Beijing: Editorial de Libro Zhonghua. [释道宣. (唐). (2014). 《续高僧传》. 卷四. 《玄奘传》. 北京: 中华书局.]
- SHI, Song. (2005). El deseo innato malvado y la búsqueda del bien de los seres humanos—análisis comparativo filosófico de *El Señor de los Anillos* y *El Viaje al Oeste*, en: *Jornada de la Universidad Normal de Hubei*, vol. 25, nº 2, 61-63. [石松. (2005). 人类的本能恶欲和向善追求—《指环王》与《西游记》的哲学思想比较, 《湖北师范学院学报》, 第 25 卷, 第 2 期, 61-63.]
- SHI, Yonggang; LIU, Qiongxiang. (2006). *Iconografía de ZHOU Xingchi*. Beijing: Editorial de Escritores. [师永刚, 刘琼雄. (2006). 《周星驰映画》. 北京: 作家出版社.]
- SIERRA DEL MOLINO, Rosa María. (2012). El Ragnarök: ¿el final de los tiempos? Apocalipsis o “el destino de las potencias” en el universo mitológico nórdico, en: *ARYS*, 10, 127-146.
- SPACKS, Patricia Meyer. (2004). Power and Meaning in *The Lord of the Rings*, en: *Understanding The Lord of the Rings: The Best of Tolkien Criticism*. Rosa A. Zimbardo; Neil D. Isaacs. (Eds). Boston: Houghton Mifflin.
- SPENCE, Lewis. (1996). *Introducción a la mitología*. Madrid: Studio Editions.
- STAVRIANOS, Leften Stavros. (2005). *Una historia global*. DONG Shuhui, WANG Chang (Tra). Beijing: Editorial de la Universidad Beijing. [L. S. 斯塔夫里阿诺斯. (2005). 《全球通史》. 董书慧, 王昶 译. 北京: 北京大学出版社.]
- SUZUKI, Daisetsu Teitaro. (1956). *Zen Buddhism: Selected Writings of D. T. Suzuki*. William Barrett (Ed). New York: Garden City & Doubleday.

- TAIPE CAMPOS, Néstor Godofredo. (2004). Los mitos. Consensos, aproximaciones y distanciamientos teóricos, en: *Gazeta de Antropología*, 20, 1-25.
- TAN, Yaming. (1999). Estudio del fenómeno de ZHOU Xingchi, en: *Cine Contemporáneo*, (02), 82-85. [谭亚明. (1999). 周星驰现象研究, 《当代电影》, (02), 82-85.]
- TAO, Yang; MOU, Zhongxiu. (2006). *La mitología cosmogónica china*. Shanghai: Editorial Popular. [陶阳, 牟钟秀. (2006). 《中国创世神话》. 上海: 人民出版社.]
- TOLKIEN, J.R.R. (1981). *The Letters of J.R.R. Tolkien*. Humphrey Carpenter. (Ed). London: George Allen&Unwin.
- (2006). *The Monsters and the Critics. And Other Essays*. Christopher Tolkien. (Ed). London: HarperCollins Publishers.
- TURVILLE-PETRE, Edward Oswald Gabriel. (1964). *Myth and Religion of the North*. Westport: Greenwood Press.
- TYLOR, Edward B. (1920). *Primitive Culture*. London: John Murray.
- VICO, Giambattista. (1941). *Principios de una ciencia nueva en torno a la naturaleza común de las naciones*. México D. F.: El colegio de México.
- VRIES, Jan de. (1933). *The problem of Loki*. Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia.
- WANG, Jianing. (2017). Análisis de la influencia del chamanismo en la cultura folclórica de la zona noreste de China, en: *Jornada de la Universidad Chifeng*, vol. 38, nº 5, 16-18. [王佳宁. (2017). 浅析萨满教对东北地区习俗文化影响, 《赤峰学院学报》, 第 36 卷, 第 5 期, 16-18.]
- WANG, Juanxia. (2004). Análisis de la influencia de los mitos chinos sobre los personajes de *El Viaje al Oeste*, en: *Jornada de la Universidad Unida de Xi'an*, vol. 7, nº 3, 50-53. [王娟侠. (2004). 试论中国古代神话对《西游记》形象塑造的影响, 《西安联合大学学报》, 第 7 卷, 第 3 期, 50-53.]
- WANG Qiming. (1992). El origen del taoísmo y el culto al color amarillo y al Emperador Amarillo, en: *Estudio de religión*, (Z1), 64-68. [汪启明. (1992). 道



- 教起源与黄色, 黄帝崇拜, 《宗教研究》, (Z1), 64-68.]
- WANG, Qing. (2019). *Investigación imagológica de la mitología china*. Beijing: Editorial Ciencia. [王青. (2019). 《中国神话的图像学研究》. 北京: 科学出版社.]
- WANG, Zengyong. (2007). *Teoría mitológica*. Beijing: Editorial Ciencia Social China. [王增永. (2007). 《神话学概论》. 北京: 中国社会科学出版社.]
- WANG, Zhongling. (2006). *Estudio de la cultura psicológica de la China primitiva*. Shanghai: Shanghai Classics Publishing House. [王锺陵. (2010). 《中国前期心理文化研究》. 上海: 上海古籍出版社.]
- WEN, Yiduo. (2009). *Estudio de Fuxi*. Shanghai: Shanghai Classics Publishing House. [闻一多. (2009). 《伏羲考》. 上海: 上海古籍出版社.]
- WENG, Yintao. (1985). Análisis de Xiwangmu: diosa penal de Dongyi, en: *Foro de literatura popular*, nº 1. [翁银陶. (1985). 西王母为东夷刑神考, 《民间文学论坛》, 第 1 期.]
- WHITTOCK, Martyn; WHITTOCK, Hannah. (2018). *Mitos y leyendas nórdicos. Relatos vikingos de dioses y héroes*. Madrid: Editorial EDAF.
- WITZEL, Michael. (2012). *Origins of the World's Mythologies*. New York: Oxford University Press.
- WU, Shizhen. (1993). *Comentarios de la mitología*. Lanzhou: Editorial de Literatura y Arte de Dunhuang. [武世珍. (1993). 《神话学论纲》. 兰州: 敦煌文艺出版社.]
- XIAO, Bing. (1995). El centro universal en la mitología china, en: *Journal of Huaiyin Teachers College*, vol. 17, nº 1, 17-21. [萧兵. (1995). 中国神话里的世界中心, 《淮阴师专学报》, 第 17 卷, 第 1 期, 17-21.]
- XIE Dinan. (2004). Cuando el «neo-mitologismo» se ha convertido en una ola, en: *Periódico comercial de libro chino*, nº 3. [谢迪南. (2004). 当“新神话主义”成为浪潮, 《中国图书商报》, 第 3 版.]
- XIE, Xuanjun. (1987). *El panteón vacío: origen de la cultura china*. Chengdu: Editorial Popular de Sichuan. [谢选骏. (1987). 《空寂的神殿: 中国文化之源》.

- 成都: 四川人民出版社.]
- XIN, Zhi. (1987). Nueva interpretación del polvo de hematita en la cueva de la cima de la montaña de Zhoukoudian, en: *Fósil*, (04), 14. [新智. (1987). 山顶洞中赤铁矿粉新解释, 《化石》, (04), 14.]
- YANG, Lihui. (1997). *El mito y la creencia de Nüwa*. Beijing: Editorial Ciencia Social China. [杨利慧. (1997). 《女娲的神话与信仰》. 北京: 中国社会科学出版社.]
- (2009). La reconstrucción de la tradición folclórica china bajo la tendencia de la globalización y antiglobalización-análisis del ejemplo de la serie dibujos animados *Leyenda de Ne Zha*, en: *Jornada de la Universidad Normal de Beijing*. n° 1, 80-86. [(2009). 全球化, 反全球化与中国民间传统的重构-以大型国产动画片《哪吒传奇》为例, 《北京师范大学学报》, 第 1 期, 80-86.]
- (2014b). El mitologismo en los medios digitales en la China contemporánea, en: *Jornada de la Universidad Normal Yunnan*, vol. 46, n° 4, 69-77. [(2014b). 当代中国电子媒介中的神话主义.《云南师范大学学报》, 第 46 卷, 第 4 期, 69-77.]
- YANG, Manliang. (2015). La cultura de chamanismo, no solo el arte de *Tiaoshen*, en: *Folclore Shenzhen*, (01), 28-30. [杨满良. (2015). 萨满文化, 不仅仅是跳大神, 《神州民俗》, (01), 28-30.]
- YANG, Yi. (1995). *El Viaje al Oeste: un éxito tardío de la cultura mitológica china*. en: *Ciencia Social China*, (01), 171-185. [杨义. (1995). 《西游记》—中国神话文化的大器晚成, 《中国社会科学》, (01), 171-185.]
- YE, Shuxian. (2004a). *La filosofía de la mitología china*. Xi'an: Editorial Popular de Shanxi. [(2004a). 《中国神话哲学》. 西安: 陕西人民出版社.]
- (2004b). *La diosa de miles caras*. Shanghai: Editorial de la Academia de Ciencias Sociales de Shanghai. [(2004b). 《千面女神》. 上海: 上海社会科学院出版社.]
- (2004c). *Laozi y el mito*. Xi'an: Editorial Popular de Shanxi. [(2004c). 《老子与神话》. 西安: 陕西人民出版社.]
- (2009b). La historia de la mitología china: desde la «mitología china» hacia la

- «China mitologizada», en: *Jornada del Instituto Baise*, vol. 22, nº 1, 33-37.
- [(2009b). 中国的神话历史: 从“中国神话”到“神话中国”, 《百色学院院报》, 第 22 卷, 第 1 期, 33-37.]
- (2012). *Rama dorada y Hoja de jade: mitología comparada desde la perspectiva china*. Shanghai: Editorial de la Universidad Fudan. [(2012). 《金枝玉叶—比较神话学的中国视角》. 上海: 复旦大学出版社.]
- (2020). La imaginación dirige la humanidad: desde la creencia de los mitos hacia el culto a la ciencia, en: *Jornada de SJTU*, vol. 28, nº 136, 59-64. [(2020). 幻想引领人类—从神话信仰到科学崇拜, 《上海交通大学学报》, 第 28 卷, 第 136 期, 59-64.]
- YE, Shuxian; TIAN, Daxian. (2011). *Los números misteriosos de la antigua China*. Xi'an: Editorial Popular de Shanxi. [叶舒宪, 田大宪. (2011). 《中国古代神秘数字》. 西安: 陕西人民出版社.]
- YE, Shuxian; XIAO, Bing; ZHENG, Zaishu. (2004c). *La huella cultural del Clásico de las montañas y los mares: geografía imaginada y el choque de la cultura occidental y oriental*. Wuhan: Editorial Popular de Hubei. [叶舒宪, 萧兵, 郑在书. (2004c). 《山海经的文化寻踪: “想象地理学” 与东西方文化碰撞. 武汉: 湖北人民出版社.]
- YE, Xumin. (2001). Análisis de la genealogía divina de la mitología china, en: *Jornada de la Universidad de etnografía Central-Sur*, vol. 21, nº 6, 48-53. [叶绪民. (2001). 中国上古神话中神族谱系探源, 《中南民族学院学报》, 第 21 卷, 第 6 期, 48-53.]
- YU, Guofan. (2006). *El Pabellón Rojo, El Viaje al Oeste y otros: Antología de Yu Guofan*. Beijing: SDX Joint Publishing Company. [余国藩 (2006). 《红楼梦》、《西游记》与其他: 余国藩论学文选. 北京: 三联书店出版社.]
- YUAN, Ke. (1988). *La historia de la mitología china*. Shanghai: Editorial de Literatura y Arte de Shanghai. [袁珂. (1988). 《中国神话史》. 上海: 上海文艺出版社.]

- (1993). *Los mitos chinos*. Chengdu: Editorial Bashu. (1993). [《中国神话通论》. 成都: 巴蜀书社.]
- (2013). *La mitología de la antigua China*. Beijing: Editorial Huaxia. [《中国古代神话》. 北京: 华夏出版社.]
- (2017). *Las leyendas y los mitos chinos: Desde Pangu hasta el emperador Qin Shihuang*. Beijing: Beijing United Publishing. [(2017). 《中国神话传说: 从盘古到秦始皇》. 北京: 北京联合出版公司.]
- ZHANG, Fusan. (2002). Sol, cuervo, brujo—reflexión sobre la mitología solar china, en: *Estudio del arte nacional*, (05), 30-38. [张福三. (2002). 太阳, 乌鸦, 巫师—对我国太阳神话的一点思考, 《民族艺术研究》, (05), 30-38.]
- ZHAO, Peilin. (1995). Mito, historia, y los personajes legendarios, en: *Jornada de la Universidad Normal de Tianjin*, n° 2, 53-60. [赵沛霖. (1995). 神话, 历史与古史传说人物, 《天津师范大学学报》, 第 2 期, 53-60.]
- ZHENG, Tuyou. (1991). Xiaowang Dongtian Fudi—Los dioses chinos y la creencia de las divinidades. Xi'an: Editorial Popular de Shanxi. [郑土有. 《晓望洞天福地—中国的神仙与神仙信仰》. 西安: 陕西人民出版社.]
- ZHOU, Dao; LI, Jinghua. (1973). Excavación de la tumba de dibujo mural de la dinastía Han en la fábrica de tejido Tanghe, en: *Reliquias culturales*, n° 6, 26-40. [周到, 李京华. (1973) 唐河针织厂汉画像石墓的发掘, 《文物》, 第 6 卷, 26-40.]

## BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA ADICIONAL

- ALMAGRO JIMÉNEZ, Manuel; PARRA-MEMBRIVES, Eva. (Eds). (2020). *From Page to Screen. Modification and Misrepresentation of Female Characters in Audiovisual Media / Vom Buch zum Film. Veränderung und Verfälschung weiblicher Figuren in den audiovisuellen Medien* (Popular Fiction Studies 6). Tübingen: Narr.
- ALONSO-NUÑEZ, José María. (1974). Significación de la *Germania* de Tácito, en: *Zephyrus*, xxv, 473-478.
- ALVÁREZ JUNCO, José. (2011). *Historia y mito. Saber sobre el pasado o cultivo de identidades*. Madrid: Grafo Industrias Gráficas.
- APUD, Ismael. (2011). Magia, ciencia y religión en antropología social de Tylor a Levi-Strauss, en: *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, nº 30. Recuperado de: <https://revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/view/36609>  
Último acceso: 20/03/2021.
- ASSE CHAYO, Jenny. (1963). El mito, el rito y la literatura, en: *Tiempo Cariátide*, 54-71.
- BAO, Yuanyuan. (2014). La aplicación y la expresión de los mitos chinos en los videojuegos, en: *Jornada de la Universidad Normal Yunnan*, vol. 46, nº 4, 86-91.  
[包媛媛. (2014). 中国神话在电子游戏中的运用与表现, 《云南师范大学学报》, 第 46 卷, 第 4 期, 86-91.]
- BARING, Anne; CASHFORD, Jules. (2005). *El mito de la diosa. Evolución de una imagen*. Madrid: Ediciones Siruela.
- BARREIRO, Santiago; BIRRO Renan (Eds). (2017). *El mundo nórdico medieval. Una introducción. Volumen I*. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Estudios Medievales.
- BARTHES, Roland. (1972). *Crítica y verdad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BERMEJO BARRERA, José Carlos. (2003). Introducción a la lógica de la

- comparación en mitología, en: *Gallaecia*, nº 22, 471-486.
- BIRRELL, Anne. (2005). *Mitos chinos*. Madrid: Akal.
- BORGES, Jorge Luis. (1978). *Literaturas germánicas medievales*. Madrid: Alianza Editorial.
- BOTERO, Fernando; ENDARA, Lourdes. (Cop). (2000). *Mito, rito, símbolo. Lecturas antropológicas*. Quito: Instituto de antropología aplicada.
- BOYER, Régis (2001). Héroes, mitos y símbolos de las culturas nórdicas los vikingos, en: *Europa: el pensamiento y la identidad europea de la antigua Grecia hasta el siglo-XXI*, 23-50.
- BRASWELL, George W. (2005). *Religiones del mundo*. Nashville: Broadman & Holman Publishers.
- CÁCERES WÜRSIG, Ingrid. (2018b). Los enanos en el cine de Berger. La hispanización del mito nórdico. Ponencia pronunciada en *V Congreso Internacional de mitocrítica. Mito y creación audiovisual- sección Mitos germánicos*, Universidad de Alcalá, 15 de octubre 2018.
- CAMPBELL, Joseph. (1992a). *Las máscaras de Dios. Vol. III. Mitología occidental*. Madrid: Alianza Editorial.
- (1992b). *Las máscaras de Dios. Vol. IV. Mitología creativa*. Madrid: Alianza Editorial.
- CÁRDENAS FERNÁNDEZ, Blanca. (2011). Mitos cósmicos y de la fertilidad en los cuentos orales p'urhépecha de *La mujer serpiente*, en: *Mitologías hoy: Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, nº 2, 52-60.
- CARLYLE, Thomas. (1985). *Los héroes*. Madrid: Sarpe.
- CASSIRER, Ernst. (1968b). *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- CHEN, Gang; LIU, Lili. (2018). Investigación de la mitología de Müller: la enfermedad del lenguaje y la teoría del Sol, en: *Ciencia Social de Qinghai*, nº 4, 177-184. [陈刚; 刘丽丽. (2018). 语言疾病与太阳学说遮蔽下的缪勒神话研

- 究, 《青海社会科学》, 第 4 期, 177-184.]
- CHEN, Jianxian. (1994). *Los dioses y los héroes: Los temas principales de la mitología china*. Beijing: SDX Joint Publishing Company. [陈建宪. (1994). 《神祇与英雄: 中国古代神话的母题》. 北京: 三联书店.]
- CHEN, Qian; FANG, Bo. (2014). La brujería y el cacique de la mitología de la antigua China, en: *The Central Plains Culture Research*, nº 1, 92-96. [陈骞, 方波. (2014). 中国古代神话中的巫与酋, 《中原文化研究》, 第 1 期, 92-96.]
- CHEN Rongjie. (1986). *Chu Hsi and Neo-Confucianism*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- CHISHOLM, James Allen. *The Eddas. The Keys to the Mysteries of the North*. Savannah: Morning Star Publishing Company.
- CHOMSKY, Noam. (1992). El control de los medios de comunicación, tomado de la video conferencia Fabricando Consenso. Recuperado de: <https://cronicon.net/paginas/Documentos/paq2/No.31.pdf>  
Último acceso: 30/08/2021.
- COX, Donna J. (2002). Mitos sobre la creación y ciencia contemporánea, en: *Artnodes: Revista de arte, ciencia y tecnología*, nº 1, 13.
- CROSSLEY-HOLLAND, Kevin. (1980). *The Norse Myths*. London: André Deutsch.
- CRUSSÍ, Francisco González. (2006). La «Santa Madre» China: mitos y leyendas de un templo oriental, en: *Letras libres*, nº 86, 24-29.
- DE GROOT, J.J.M. (1897-1910). *The Religious system of China*. Leiden: Brill.
- DEMMELE, Lisa. (2015). *Die magische Kraft von Ring und Gürtel im "Nibelungenlied"*. München: GRIN Verlag.
- DENNETT, Daniel C. (2007). *Romper el hechizo. La religión como fenómeno natural*. Buenos Aires: Katz Editores.
- DÍAZ SÁNCHEZ, Carlos. (2018). *Breve historia de la mitología nórdica*. Madrid: Ediciones Nowtilus.
- DONG, Chuping. (2002). Los mitos cosmogónicos de la antigua China, en: *Ciencia*

- Social China*, nº 5, 151-163. [董楚平. (2002). 中国上古创世神话钩沉. 《中国社会科学》, 第 5 期, 151-163.]
- DONG, Zhi'an (1991). Desde los mitos antiguos hasta las leyendas históricas-la evolución del relato de Houyi, en: *Jornada de la Universidad Shandong*, nº 3, 24-29. [董治安. (1991). 从上古神话到历史传说—后羿故事的演变, 《山东大学学报》, 第 3 期, 24-29.]
- DUCH, Lluís. (1998). *Mito, interpretación y cultura*. Barcelona: Herder.
- (2014). *Antropología de la religión*. Barcelona: Editorial Herder.
- DUCH, Lluís; LAVANIEGOS, Manuel; CAPDEVILA, Marcela; SOLARES, Blanca. (2008). *Lluís Duch, antropología simbólica y corporeidad cotidiana*. Morelos: UNAM / Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias (CRIM).
- DUMÉZIL, Georges. (1977). *Gods of the Ancient Northmen*. California: University of California Press.
- (2016). *Mito y epopeya. I. La ideología de las tres funciones en las epopeyas de los pueblos indoeuropeos*. México. D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- DURAND Gilbert. (2005). *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- DURIEN, Colin. (1993). *Tolkien and the Lord of the Rings. A Guide to Middle Earth*. London: HarperCollins Publishers.
- (2012). *J.J.R. Tolkien: The Making of a Legend*. Oxford: Lion Hudson.
- ECO, Umberto. (2009). *Cultura y semiótica*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- EISLER, Riane. (1988). *The Chalice and the Blade. Our History, Our Future*. New York: HarperCollins Publishers.
- ELÍADE, Mircea. (1971). *Yoga. Inmortalidad y libertad*. Buenos Aires: La Pléyade.
- (1999a). *Historia de las creencias y de las ideas religiosas. Vol. I. De la edad de piedra a los misterios de Eleusis*. Barcelona: Paidós.
- (1999c). *Historia de las creencias y de las ideas religiosas. Vol. III. De Mahoma a la era de las Reformas*. Barcelona: Paidós.



- (2000b). *Aspectos del mito*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- FENG, Youlan. (2004). *Breve historia de la filosofía china*. Beijing: Editorial Nuevo Mundo. [冯友兰. (2004). 《中国哲学简史》. 北京: 新世界出版社.]
- FERNÁNDEZ DÍAZ, Juan José. (1996). Los sentidos del mito: Análisis comparativo de las visiones de R. Barthes, C. Lévi-Strauss y K. Burridge, en: *Revista Murciana de Antropología*, nº. 3, 9-20.
- FERRER, Diogo. (2018). Mito, historia y razón: entre Schelling y Adorno, en: *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 35 (2), 375-394.
- FRAKES, Jerold C. (1987). Loki's Mythological Function in the Tripartite System, en: *The Journal of English and Germanic Philology*, vol. 86, nº 4, 473-486.
- FRANCESCHINI, Pedro Augusto; WERLE, Marco Aurélio. (2015). Herder y la rehabilitación de la mitología: un tema de la estética alemana, en: *Revista de Humanidades*, nº 32, julio-diciembre, 11-34.
- GALFIONE, María Verónica. (2015). Los orígenes del pensamiento romántico de Friedrich Schlegel, en: *Signos filosóficos*, 17(34), 8-35.
- GARCÍA GUAL, Carlos. (2003a). *Diccionario de mitos*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- (2003b). Dos libros sobre los mitos germánicos, en: *Revista de Libros*, nº 78. Recuperado de: <https://www.revistadelibros.com/articulos/mitologia-nordica-y-germana> Último acceso: 30/08/2021.
- (2008). Relecturas modernas y versiones subversivas de los mitos antiguos, en: *Reescrituras de los mitos en la literatura: estudios de mitocrítica y de literatura comparada*, 31-44.
- GARCÍA, J. (2003). Bibliografía comentada de Mircea Eliade, en: *Estudios de Asia y África*, 38 (120), 223-262.
- GENNEP, Arnold Van. (1986). *Los ritos de paso*. Madrid: Taurus Ediciones.
- GENTRY, Francis G.; MCCONNELL, Winder; MÜLLER, Ulrich; WUNDERLICH, Werner. (2002). *The Nibelungen Tradition. An Encyclopedia*. New York:

Routledge.

- GÓMEZ GARCÍA, Pedro. (1976). La estructura mitológica en Lévi-Strauss, en: *Teorema: Revista internacional de filosofía*, vol. 6, nº 1, 119-146.
- GOU, Bo. (2018). Investigación de los rituales y tótems en la mitología del Emperador Amarillo en la antigua China, en: *Estudio de las religiones mundiales*, nº 5, 97-105. [苟波. (2018). 中国古代黄帝神话中的仪式和图腾研究, 《世界宗教研究》, 第 5 期, 97-105.]
- GROOT, J. J. M. (1901). *The religious system of China. Vol. IV*. Leiden: E. J. Brill.
- HAN, Wei. (2019). Análisis de las herencias e innovaciones de las películas adaptadas desde *El Viaje al Oeste*, en: *Casa del Teatro*, (16), 77-79. [韩伟. (2019). 谈近几年《西游记》改编电影对原著的继承与创新, 《戏剧之家》, (16), 77-79.]
- HE, Xuejun. (2000). Un siglo del estudio de la mitología china, en: *Estudio de Ciencia Social*, nº 5, 135-141. [贺学君. (2000). 中国神话研究百年, 《社会科学研究》, 第 5 期, 135-141.]
- HERRERO CECILIA, Juan. (2011). Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas, en: *Cédille. Revista de Estudios Franceses*, nº 2, 15-48.
- HU, Junli. (2006). Dios. Humano. Dios: Interpretación mística de la tragedia de los antiguos héroes mitológicos chinos, en: *Literatura e historia*, nº 1, 25-27. [胡军利. (2006). 神. 人. 神: 中国上古神话英雄悲剧的神秘主义解读, 《文史博览》, 第 1 期, 25-27.]
- HUANG, Xinjia. (1993). Investigación del origen de los tres emperadores y cinco reyes y la cultura Huaxia, en: *Jornada de Historia*, nº 5, 1-12. [黄忻佳. (1993). 三皇五帝及华夏文化探源, 《史学月刊》, 第 5 期, 1-12.]
- HUANG, Xiuwen. (1997). *Enciclopedia de la cronología china*. Shanghai: Editorial Baijia. [黄秀文. (1997). 《中国年谱辞典》. 上海: 百家出版社.]
- JI, Xingyu. (2017). Reconstrucción de la mitología moderna del *Viaje al Oeste* con espectáculos visuales: *Journey to the West: Conquering the Demons* y *Journey to*

- the West: The Demons Strike Back*, en: *Nuevo cine*, (04), 34-40. [吉星宇. (2017). 以视觉奇观重构现代“西游”神话—景观电影语境下的《西游·降魔篇》与《西游·伏妖篇》, 《电影新作》, (04), 34-40.]
- JIANG, Zhigang. (2006). La visión escatológica de los mitos antiguos chinos, en: *Jornada del Instituto Politécnico de Sanmenxia*, vol. 5, nº 2, 84-87. [姜志刚. (2006). 中国上古神话中透视出的生死观, 《三门峡职业技术学院学报》, 第5卷, 第2期, 84-87.]
- KATZ, Paul R. (2014). *Religion in China and Its Modern Fate*. Lebanon: Brandeis University Press.
- KLUCKHOHN, Clyde. (1959). Recurrent Themes in Myths and Mythmaking, en: *Daedalus*, vol. 88 (2), 268-279.
- KNUTSON, Sara Ann. (2019). The Materiality of Myth: Divine Objects in Norse Mythology, en: *Temenos. Nordic Journal of Comparative Religion*, vol. 55, nº 1, 29-53.
- KORSTANJE, Maximiliano E. (2009). El culto a los muertos, la mitología nórdica antigua en el cine moderno, en: *Revista Chilena de Antropología Visual*, nº 13, 61-78.
- (2012). Aportes de la mitología nórdica para comprender la modernidad: revisión de Max Weber, en: *HAO*, nº 28, 175-190.
- LAGOS ORÓSTICA, C. (2019). Mircea Eliade: un camino fenomenológico para comprender la experiencia religiosa en una época secular, en: *Aporía. Revista Internacional de Investigaciones Filosóficas*, 108-119.
- LANG, Andrew. (1899). *Myth, ritual and religion*. London: Longmans, Green, and Co.
- LANGER, Johnni. (2018b). Theories and methods for the study of Norse mythology, en: *Revista de Estudos da Religião (REVER)*, vol. 18, nº 1, 237-270.
- LEDESMA, Natalia. (2014). Los mitos: una trama para el sujeto, en: *Hologramática*, 423- 428.

- LÉVI-STRAUSS, Claude. (1995). *Antropología estructural*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- LI, Yanbo. (2006). Comentario de los mitos cosmogónicos chinos, en: *Jornada de la Universidad Normal de Shanghai*, vol. 35, nº 5, 84-88. [李滢波. (2006). 中国创世神话研究评述, 《上海师范大学学报》, 第 35 卷, 第 5 期, 84-88.]
- LIAO, Boqin. (1994). Estudio de la cosmovisión de las etnias suroestes, en: *Estudio étnico*, nº 1, 52-59. [廖伯琴. (1994). 西南民族原始宇宙观研究, 《民族研究》, 第 1 期, 52-59.]
- LIANG, Qi; LIU, Hongling. (2020). El culto reproductivo y su evolución de los mitos de Fuxi y Nüwa de Huaiyang, en: *Jornada de la Universidad Normal de Henan*, vol. 47, nº 2, 113-119. [梁奇, 刘红玲. (2020). 淮阳伏羲女娲神话的生殖崇拜及其演化, 《河南师范大学》, 第 47 卷, 第 2 期, 113-119.]
- LIU, Shuang. (2008). La existencia y la mitología—El origen y desarrollo del sistema mitológico nórdico, en: *Jornada de la Universidad Normal de Mianyang*, vol. 27, nº 10, 80-86. [刘双. (2008). 生存与神话—北欧神话体系形成发展. 《绵阳师范学院学报》, 第 27 卷, 第 10 期, 80-86.]
- LÓPEZ, Durán; ÁNGELES, María. (2011). *Los dioses en crisis. Actitud de los sofistas ante la tendencia religiosa del hombre*. Madrid: Ediciones Clásicas.
- LOSADA, José Manuel; LIPSCOMB, Antonella (Eds). (2013a). *Mito e interdisciplinarietà*. Bari: Levante Editori.
- (2017a). *Myth and Emotions*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- LOSADA, José Manuel. (1997). Intertextualidad y literatura comparada, en: *Poligrafías*, nº 2, 9-34.
- (2008). Paradigmas e ideologías de la crítica mitológica, en: *Amaltea: revista de mitocrítica*, nº 0, 39-62.
- (2016b). El mito y las artes: una exposición mítica, en: *II Certamen Asteria 2016. Certamen Internacional de Creación Plástica y Mitología*. Madrid: Asteria. Asociación Internacional de Mitocrítica, 13-40.

- (2016c). El mundo de la fantasía y el mundo del mito. Los cuentos de hadas, en: *Cédille: revista de estudios franceses*, monografías 6, 69-100.
- (2017b). Mito y clasificación social, en: *Letras: revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires*, n° 74-75, 115-121.
- (2017c). Mito y trascendencia, en: *Mitos, mídias e religiões na cultura contemporânea*, 147-166.
- (2017d). Mito y cine en el siglo 21, en: *Amaltea: revista de mitocrítica*, 9, 11-13.
- (2017e). Mito y clasificación social, en: *Revista Letras*, n° 74-75, 115-121.
- (2017f). Sin personaje no hay mito, en: *Entre mitos: libros de artista*, 1-25.
- (2018). Mito, fantasía y magia, en: *Amaltea: revista de mitocrítica*, 10, 1-6.
- LU, Gang. (Ed). (1989). *Enciclopedia de la mitología mundial*. Shenyang: Editorial Popular de Liaoning. [鲁刚. (编). (1989). 《世界神话辞典》. 沈阳: 辽宁人民出版社.]
- LU, Rong. (2010). El cambio narrativo de la imagen de los «mitos—leyendas» desde la década de 1990, en: *Cine contemporáneo*, n° 1, 101-105. [卢蓉. (2010). 90年代以来“神话—传奇”影像的叙事原型演变初论, 《当代电影》, 第1期, 101-105.]
- LU, Xun. (2001). *Antología de LU Xun*. GUO Jianguo (Ed). Taiyuan: Editorial de Arte Beiyue. [鲁迅. (2001). 《鲁迅作品集》. 郭建国 编. 太原: 北岳文艺出版社.]
- LUO, Gang. (2012). El mito de la teoría: comentarios sobre la teoría de la concepción artística en la antigua China, en: *Jornada de literatura, historia y filosofía*, vol. 328, (1), 5-21. [罗钢. (2012). 学说的神话—评中国古代意境说, 《文史哲》, 第328 (1) 卷, 5-21.]
- LUO, Xiaoyan. (2007). Los mitos de *El Señor de los Anillos* y el fondo cultural, en: *Literatura del cine*, n° 23, 115-116. [罗晓燕. (2007). 论《魔戒》中的神话及文化底蕴, 《电影文学》, (23), 115-116.]
- MA, Changyi. (Ed). (1994). *Recopilación de los estudios mitológicos de la mitología*

- china*. Beijing: Editorial Radio y Televisión. [马昌仪. (编). (1994). 《中国神话学文论选萃》. 北京: 中国广播电视出版社.]
- MALINOWSKI, Bronislaw. (1982). *Estudios de psicología primitiva*. Barcelona: Paidós.
- (2019). *Crimen y costumbre en la sociedad salvaje*. Editor digital: Thalassa.
- MANKELIUNAS, Mateo V. (1961). Inmanencia y trascendencia en la persona humana, en: *Revista Colombiana de Psicología*, vol. 6, nº 1, 65-74.
- MARTÍN, Rosario Scrimieri. (2008). Los mitos y Jung, en: *Amaltea: Revista de Mitocrítica*, nº 0, 87-112.
- MARTÍNEZ-FALERO, Luis. (2013). Literatura y mito desmitificación, intertextualidad, reescritura, en: *Signa*, 22, 481-496.
- MARTÍNEZ HERRERA, Manuel. (2011). La función social y psicológica del mito, en: *Revista Káñina*, vol. XXXV, nº 1, 187-199.
- MARTÍNEZ VEIGA, Ubaldo. (2008). *Historia de la antropología, teorías, praxis y lugares de estudio*. Madrid: Closas-Orcoyen.
- MEJÍA AMADOR, Georgina. (2013). Tiempo de lobos, tiempo de espadas: profecía y muerte de dioses y héroes en la «Völuspá» y Beowulf, en: *Medievalla*, 45, 10-19.
- MERRIFIELD, Francisco Castro. (2012). Gilbert Durand y el método arquetipológico, en: *Acta Sociológica*, nº 57, enero-abril, 51-64.
- MODESTO M, Gómez-Alonso. (2005). Historia y utopía: la función política del mito, en: *Ratio Juris*, nº 2, 95-114.
- MORIN, Edgar. (2003). *El hombre y la muerte*. Barcelona: Editorial Kairós.
- MOSKOWICH, Isabel. (2002). El mito vikingo: el escandinavo como el «otro» en la Europa medieval, en: *Cuadernos del CEMYR*, nº 10, 55-80.
- MU, Guangke; WANG, Liya. (2000). *Danjingtiao*: el baile de bruja original alabando al antepasado humano Fuxi y Nüwa, en: *Cultura folclórica*, nº 11-12, 61-62. [穆广科, 王丽娅. (2000). 颂扬人祖伏羲女娲的原始巫舞—担经挑, 《民间文化》, 第 11-12 期, 61-62.]

- NEEDHAM, Joseph. (2004). *Science & Civilisation in China. Vol. VII*. Cambridge: Cambridge University Press.
- NICHOLAS, Mirzoeff. (1999). *An Introduction to Visual Culture*. London: Routledge.
- NIETZSCHE, Friedrich. (1986). *Humano, demasiado humano*. México D. F.: Editores Mexicanos Unidos.
- ORTIZ OSÉS, Andrés. (1996). Visiones del mundo: Lógica simbólica, en: *Revista de filosofía*, nº 15, 63-66.
- PÁLSSON, Hermann. (1995). El más grande poema del norte pagano: Völuspá, «la profecía de la sibila», en: *Acta Poetica*, nº 16, 37-54.
- PAN, Xiaomei; WU, Zerong. (2017). Lectura e interpretación moderna de la mitología nacional: Estudio de la adaptación cinematográfica de la mitología china basada en *Clash of Titans*, en: *Estudio ético de Guizhou*, vol. 38, nº 5, 165-168. [盘小梅, 吴泽荣. (2017). 民族神话的现代读解与演绎: 以《诸神之战》为例探讨中国神话的现代电影演绎, 《贵族民族研究》, 第 38 卷, 第 5 期, 165-168.]
- PANRALEO, Patricio Iván. (2016). Mircea Eliade y la Historia de las Religiones. Lecturas y aportes para una difusión historiográfica, en: *Historiografías*, (11), 113-131.
- PARDO, Alejandro; SEGURA, Eduardo. (2012). *El Señor de los Anillos: del Libro a la Pantalla*. Wivenhoe: Portal Editions.
- PEDROSA BARTOLOMÉ, José Manuel. (2005). Mitos y ritos de la circuncisión, antropología, literatura, teorías culturales, en: *El judaísmo, uno y diverso*, 31-69.
- PEREA GÓMEZ, Concepción. (2019). *Simbología del Bestiario*. Madrid: Libsa.
- PÉREZ-GARCÍA, Jesús. (2000). *El Cantar de los Nibelungos*. Historicidad y feudalismo en la época alemana, en: *Edad Media: revista de historia*, nº 3, 155-174.
- (2003). *El Cantar de los Nibelungos en el contexto comunicativo de la sociedad feudal*. Ann Arbor: ProQuest.
- PÉREZ GIL, María. (2013). El cuento de hadas feminista y las hablas manipuladas del

- mito: de la literatura a las artes visuales, en: *Amaltea. Revista De Mitocrítica*, 5 (0), 173-197.
- PÉREZ ZAFRILLA, Pedro Jesús. (2008). Las huellas de la ideología en el pensamiento antropológico. El caso de Mircea Eliade, en: *Gazeta de Antropología*, 24 (1), 1-14.
- PIQUER MONTORO, Juan Miguel. (1986). Notas sobre hermenéutica y religión en la obra de Mircea Eliade, en: *Revista de Filosofía Taula*, nº 5, 95-103.
- PLATÓN. (1992). *Diálogos VI*. Madrid: Editorial Gredos.
- POPEANGA CHELARU, Eugenia. (2006). La India de Mircea Eliade: un viaje iniciático, en: *Revista de filología romántica*, nº Extra 4, 341-362.
- ROCHA DE LA TORRE, Alfredo. (Ed). (2012). *Reflexiones en filosofía contemporánea*. Buenos Aires: Grama Ediciones.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Mariano. (2004). Algunos aportes hermenéuticos de Mircea Eliade para análisis del símbolo, en: *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, nº 42, 38-55.
- RODRÍGUEZ R, Rodolfo J. (1995). Historia de la ciencia y la técnica en la antigua China, en: *Historia de la Ciencia (Repertorio científico)*, 3,12-19.
- ROMÁN LÓPEZ, María Teresa. (2008). El simbolismo de la serpiente en las religiones orientales antiguas, en: *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, nº 44, 99-114.
- ROOTH, Anna Birgitta. (1961). *Loki in Scandinavian Mythology*. Lund: C.W.K. Gleerups Förlag.
- SACO, Julián López. (2007). Antiguos mitos chinos: héroes-dioses creadores y civilizadores, en: *Revista de arqueología*, nº 28, (318), 46-55.
- SÁMANO CHÁVEZ, Genaro David. (2013). La noción del macroanthropos como apoyo-para la disciplina mental, en: *Parques de Estudio y Reflexión Aldama*, 1-27.
- SÁNCHEZ PÉREZ, Carlos. (2018). Reseña: José Manuel Losada (Ed), *Mitos de hoy*.



- Ensayos de mitocrítica cultural*, en: *Minerva. Revista de filología clásica*, 31, 291-294.
- SARKAR, Manjima. (2020). Myth and Media, en: *International Journal of Scientific and Research Publications*, vol. 10, 818-821.
- SCHLEGEL, Friedrich. (2005). *Conversación sobre la poesía*. Buenos Aires: Biblos.
- SCOTT, Leonard (2008). *The History of Mythology: Part I*. Youngstown: Youngstown State University.
- SENÍS FERNÁNDEZ, Juan (2008). Mito y literatura: un camino de ida y vuelta, en: *Reescrituras de los mitos en la literatura: estudios de mitocrítica y de literatura comparada*, 31-44.
- SHANG, Zinan. (2013). Análisis de los fantasmas y los mitos del inframundo de la mitología china, en: *Jornada de Lanzhou*, nº 12, 220-221. [尚子楠. (2013). 上古神话中死亡灵魂及冥界神话思想论析, 《兰州学刊》, 第 12 期, 220-221.]
- SIMONSON, Martin. (2016). Epic and Romance in the Lord of the Rings, en: *El Futuro del Pasado*, nº 7, 65-84.
- SOLARES ALTAMIRANO, Blanca. (2011). Gilbert Durand, imagen y símbolo o hacia un nuevo espíritu antropológico, en: *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, vol. LVI, nº 211, enero-abril, 13-24.
- SOLARES, B.; AGUIRRE LORA, G. M. E. (2001). *Los lenguajes del símbolo: investigaciones de hermenéutica simbólica*. Barcelona: Anthropos.
- SOLOPOVA, Elizabeth. (2009). *Languages, Myths and History: An Introduction to the Linguistic and Literary Background of J.R.R. Tolkien's Fiction*. New York: North Landing Books.
- SOLSONA QUILIS, Héctor. (2001). Mito y ritual, en: *A Parte Rei: revista de filosofía*, nº18, 1-7.
- SONG, Xiaomei. (2014). Investigación de las creencias y religiones primitivas de los vikingos, en: *Jornada de la Universidad Normal de Qinghai*, vol 36, nº 5, 61-64. [宋晓梅. (2014). 维京人原始宗教信仰初探, 《青海师范大学学报》, 第 36

- 卷, 第 5 期, 61-64.]
- SONG, Zhaolin. (1995). La creencia de las diosas en la época prehistórica china, en: *Revista del Museo de Historia de China*, nº 1, 117-128. [宋兆麟. (1995). 中国史前的女神信仰, 《中国历史博物馆馆刊》, 第 1 期, 117-128.]
- SORIN CATRINESCU, Constantin. (2008). Mircea Eliade, el novelista, en: *El Genio Maligno: revista de humanidades y ciencias sociales*, nº 2, 132-138.
- TANG Dingjiu. (2003). Interpretación cultural de *El Señor de los Anillos* de Tolkien, en: *Ciencia Social de Jiangxi*, (5), 44-45. [汤定九. (2003). 托尔金《魔戒》的文化解读, 《江西社会科学》, (5), 44-45.]
- TANGHERLINI, Timothy R. (Ed). (2014). *Nordic Mythologies. Interpretations, Intersections, and Institutions (vol. 1)*. Los Angeles: North Prinehurst Press.
- TOMÉ, Mario. (1985). Introducción a la hermenéutica simbólica, en: *Estudios humanísticos. Filología*, nº 7, 171-186.
- TU, Minhua; CHENG, Qun. (2012). Los mitos reproductivos de Nüwa y los descubrimientos arqueológicos, en: *Foro de Fujian*, nº 11, 112-117. [涂敏华, 程群. (2012). 女娲生育生殖神话与考古发现, 《福建论坛》, 第 11 期, 112-117.]
- TUBINO, Francisco M. (1870). Estudio de mitología comparada: El martillo de Thor, en: *Boletín-Revista de la Universidad de Madrid*, vol. 2, nº 11, 655-664.
- VELASCO, Manuel. (2012). *Breve historia de los vikingos*. Madrid: Ediciones Nowtilus.
- VILAR OLIVEIRA, Leandro. (2014). Thor—do mito a super-herói. A reinvenção moderna do deus nórdico do trovão, en: *Historia, imagem e narrativas*, nº 18, 1-30.
- WAN, Jianzhong. (2010). La interpretación moderna de la mitología de Xiwangmu. Lectura de Mitologías de Roland Bathes, en: *Ciencia Social de Qinghai*, nº 5, 10-13. [万建中. (2010). 西王母神话的现代表达-读罗兰巴特的神话学, 《青海社会科学》, 第 5 期, 10-13.]
- WANG, Jinming. (2008). Breve estudio del espíritu nacional en la mitología china, en:

- Jornada del Instituto de Educación de Yanbian*, vol. 22, nº 1, 17-21. [王进明. (2008). 浅论中国上古神话中自强不息的民族精神,《延边教育学院学报》, 第22卷, 第1期, 17-21.]
- WANG, Jinming; YU, Chunhai. (2006). Análisis de la visión de naturaleza de la mitología antigua china, en: *Jornada del Instituto de Educación de Yanbian*, vol. 20, nº 1, 7-15. [王进明, 于春海. (2006). 论中国上古神话中的自然观,《延边教育学院学报》, 第20卷, 第1期, 7-15.]
- WANG, Jun. (1990). Penetración mutua del mito y la filosofía: la relación entre el los mitos chinos y la filosofía china desde la perspectiva mitológica cultural, en: *Jornada de la Universidad Fudan*, nº 3, 58-62. [王军. (1990). 神话与哲学的互渗: 从文化神话学的角度看中国上古神话与中国哲学的关系,《复旦学报》, 第3期, 58-62.]
- WANG, Mingming. (2010). Mitología y antropología, en: *Jornada de Etnología del Noroeste*, nº 4, 67-82. [王铭铭. (2010). 神话学与人类学,《西北民族研究》, 第4期, 67-82.]
- WANG, Wen. (2012). Origen, mitos y leyendas del legendario dragón chino, en: *Instituto Confucio*, nº 1, 73-78.
- WANG, Yu. (2018). Estudio iconológico de Fuxi y Nüwa de la dinastía Han, en: *Arqueología*, nº 3, 104-115. [王煜. (2018). 汉代伏羲女娲图像研究,《考古》, 3期, 104-115.]
- WANG, Zijin. (2006). El culto a Chiyou en la dinastía Han, en: *Foro Nandu*, nº 4, 13-18. [王子今. (2006). 汉代“蚩尤”崇拜,《南都论坛》, 第5期, 13-18.]
- WEI, Chongxin. (2015). Los prototipos del *Clásico de las montañas y los mares* y *El Viaje al Oeste*, en: *Revista de Humanidades*, nº 10, 317-323. [魏崇新. (2015). 《山海经》的志怪原型与《西游记》,《人文丛刊》, 第10辑, 317-323.]
- WERNER, E. T. C. (2008). *Myths and Legends of China*. Editorial digital: Global Grey.
- WILKINSON, Philip. (2015). *Mitos y leyendas. Una guía ilustrada de sus orígenes*.

- Guo Naijia, Chen Yihua, Cui Hongli (Trad). Beijing: SDX Joint Publishing Company. [威尔金森·菲利普. (2015). 《神话与传说: 图解古文明的秘密》. 郭乃嘉, 陈怡华, 崔宏立 译. 北京: 三联书店.]
- WOLF, Allison. (2020). The Liminality of Loki, en: *Scandinavian-Canadian Studies*, vol. 27, 106-113.
- XI, Muliang. (2016). Homo sapiens, enterrados en rojo, en: *Nuevo Conocimiento*, nº 6, recuperado de:  
<https://baijiahao.baidu.com/s?id=1586553046322343034&wfr=spider&for=pc>  
 Último acceso: 18/09/2021. [奚牧凉. (2016). 山顶洞人, 用红色埋葬, 《新知》, 第 6 期, 来源:  
<https://baijiahao.baidu.com/s?id=1586553046322343034&wfr=spider&for=pc>  
 18-09-2021.]
- XU, Anjiao. (2003). Los mitos de Fuxi y Nüwa y el concepto filosófico del *yin* y *yang*, en: *Jornada de la Universidad Qiongzhou*, nº 3, 80-82. [许安娇. (2003). 女娲伏羲神话与阴阳哲学观, 《琼州大学学报》, 第 3 期, 80-82.]
- XU Lijuan. (2006). Interpretaciones culturales y traducciones del número nueve de Oriente y Occidente, en: *Jornada del Instituto de Ingeniería de Wuhan*, vol. 18, nº 2, 55-61. [徐丽娟. (2006). 东西方数字“九”的文化分析与翻译, 《武汉工程职业技术学院学报》, 第 18 卷, 第 2 期, 55-61.]
- XU, Shihu; ZHOU, Rubing. (2014). Estudio de la nacionalización de la mitología en la animación, en: *Literatura cinematográfica*, nº 24, 29-30. [许世虎, 周茹冰. (2014). 神话题材在动画中的民族化发展研究. 《电影文学》, 第 24 期, 29-30.]
- YAN, Xianglin. (2015). Los mitos modernos y las creaciones audiovisuales, en: *Jornada de ciencia social*, nº 1, 143-148. [颜翔林. (2015). 当代神话与影视创作, 《社会科学辑刊》, 第 1 期, 143-148.]
- YANG, Lihui. (2014a). Comentario y estudio de los mitólogos representativos del siglo XXI, en: *Jornada de la Universidad Changjiang*, vol. 37, nº 6, 1-7.  
 [(2014a). 21 世纪以来代表性神话学家研究评述, 《长江大学学报》, 第 37 卷,

- 第 6 期, 1-7.]
- (2017). El ciclo de la vida del folclore: la interacción del mito y el mitologismo, en: *Estudios del folclore*, nº 6, 43-52. [(2017). 民俗生命的循环—神话与神话主义的互动, 《民俗研究》, 第 4 期, 43-52.]
- YANG, Ning. (2004). *El Señor de los Anillos* y la mitología de la Tierra Media, en: *Jornada de la Academia de Cine de Beijing*, nº 3, 81-85. [杨宁. (2004). 指环王与“中土”神话, 《北京电影学院学报》, 第 3 期, 81-85.]
- YE, Shuxian. (1987). *Mitología: Crítica arquetípico*. Xi'an: Editorial de la Universidad Normal Shanxi. [叶舒宪. (1987). 《神话—原型批评》. 西安: 陕西师范大学出版社.]
- (2005a). Una mirada hacia el estudio centenario de la mitología china, en: *Comunicación académica*, nº 130 (1), 154-164. [(2005a). 中国神话学百年回眸, 《学术交流》, 第 130 (1) 期, 154-164.]
- (2005b). Nuevas interpretaciones de las características de los mitos chinos, en: *Jornada del Instituto de Postgrado de la Academia de Ciencias Sociales de China*, nº 5, 71-77. (2005b). [中国神话的特性之新诠释, 《中国社会科学院研究生院学报》, 第 5 期, 71-77.]
- (2005c). *El héroe y el sol*. Xi'an: Editorial Popular de Shanxi. [(2005c). 《英雄与太阳》. 西安: 陕西人民出版社.]
- (2009a). El origen de la civilización china desde la perspectiva de la mitología comparada, en: *Ciencia Social de Jiangxi*, nº 6, 14-21. [(2009a). 中华文明探源的比较神话学视角, 《江西社会科学》, 第 6 期, 14-21.]
- (2016). *La mitología comparada en China*. Beijing: Editorial Académico de Ciencia Social China. [(2016). 《比较神话学在中国》. 北京: 社会科学文献出版社.]
- ZAPARDIEL ARTEAGA, José Eugenio. (2008). Mito y sentido en Mircea Eliade. Una crítica fenomenológica, en: *El Genio Maligno: revista de humanidades y ciencias sociales*, nº 2, 116-126.

- ZHANG, Hanmo. (2019). El Emperador Amarillo: autor del héroe cultural y de simbolización, en: *Estudio de la historia china*, nº 3, 5-30. [张瀚墨. (2019). 黄帝: 作为文化英雄与符号化的作者, 《国史研究》, 第3期, 5-30.]
- ZHANG, Kaiyi. (2014). Comentarios de la mitología cosmogónica, en: *Jornada de la Universidad Sanxia*, vol. 36, nº 2, 50-54. [张开焱. (2014). 混沌创世神话研究述评, 《三峡大学学报》, 第36卷, 第2期, 50-54.]
- (2020). Estudio de las clasificaciones de los mitos cosmogónicos de la antigua China, en: *Jornada Ciencia Social China*. Recuperado de: [http://ex.cssn.cn/zx/bwyc/202001/t20200106\\_5071443.shtml](http://ex.cssn.cn/zx/bwyc/202001/t20200106_5071443.shtml) Último acceso: 18-03-2020. [ (2020). 中国上古创世神话类型研究, 《中国社会科学报》, 来源: [http://ex.cssn.cn/zx/bwyc/202001/t20200106\\_5071443.shtml](http://ex.cssn.cn/zx/bwyc/202001/t20200106_5071443.shtml) 日期: 18-03-2020]
- ZHANG, Wenan. (2004). Análisis de la mitología china y los elementos culturales, tesis doctoral de Universidad de Shanxi. [张文安. (2004). 中国神话研究与文化要素分析, 陕西师范大学博士论文.]
- ZHANG, Xichang. (2015). *Shehuo de Baoji*. Xi'an: Editorial de la Universidad Jiaotong de Xi'an. [张西昌. (2015). 《宝鸡社火》. 西安: 西安交通大学出版社.]
- ZHAO, Guohua. (1996). *Estudio cultural de la adoración reproductiva*. Beijing: Editorial Ciecia Social China. [赵国华. (1996). 《生殖崇拜文化论》, 北京: 中国社会科学出版社.]
- ZHAO Lamei. (2009). Estudio del arte folclórico *danjingtiao* de Huaiyang, en: *Artes y costumbres folclóricas*, nº 109, (02), 109-111. [赵腊梅. (2009). 论淮阳民间艺术“担经挑”, 《民俗民艺》, 第109期, (02), 109-111.]
- ZHAO, Peilin. (1997). Tipología de los mitos chinos y el valor del *Clásico de las montañas y los mares*, en: *Estudios de literatura y arte*, nº 1, 96-105. [赵沛霖. (1997). 中国神话的分类与《山海经》的文献价值, 《文艺研究》, 第1期, 96-105.]
- ZHAO, Shengjun. (2007). Análisis de la adoración del tótem de serpiente en la antigua

China, en: *Jornada del Instituto Normal de Simao*, vol. 23, n° 4, 59-62. [赵生军.  
(2007). 中国古代蛇图腾崇拜刍议,《思茅师范高等专科学校学报》,第23卷,  
第4期,59-62.]





## FUENTES DE LAS IMÁGENES, TABLAS Y GRÁFICOS

Figura 1. Piedra de Rök (página 116).

Estela rúnica que se descubrió en el siglo XVII y está situada en la provincia de Östergötland de Suecia. El texto de la Piedra de Rök es el más largo de entre los descubrimientos arqueológicos de la escritura rúnica hasta hoy. Recuperado de: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rökstenen\\_2.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rökstenen_2.jpg) Último acceso: 30/04/2020.

Figura 2. Alfabeto rúnico Futhark (página 116).

Recuperado de: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anglosaxonrunes.svg> Último acceso: 30/04/2020.

Figura 3. Imagen de *Bagua* (八卦, página 153).

Conocido también como *Pa Kua* u ocho estados de cambio. Es el sistema chino de cosmogonía y adivinación compuesto por ocho trigramas. CHEN Menglei. (Dinastía Qing). (Ed). (1934). *Compilación de dibujos antiguos y modernos. Vol. 703. Pintura de arte*. Beijing: Editorial Zhonghua: 52.

Figura 4. Calco de retrato de Fuxi y Nüwa. (Página 170).

JIANG Yingju. (Ed). (2000). *Dibujo mural de China. Vol. 1. Dibujo mural de dinastía Han de Shandong*. Jinan: Editorial de Bellas Artes de Shandong: 29.

Figura 5. Ajuar de seda de la marquesa Xinzhui. (Página 182).

Recuperado de la página oficial del Museo de Hunan:  
<http://61.187.53.122/collection.aspx?id=1348&lang=en> Último acceso: 11/11/2020.

Figura 6. Dibujo mural: tigre y cuervo de tres patas. (Página 183).

ZHOU Dao; LI Jinghua. (1973). El descubrimiento del dibujo mural de la dinastía Han en la fábrica textil Tanghe, en: *Reliquia cultural*, nº 6: 40.

Figura 7. Dibujo mural de la dinastía Han descubierto en Nanyang en el que la diosa Chang'e vuela hacia la luna en la que había un sapo. (Página 189).

WANG Qing (2019). *Investigación imagológica de la mitología china*. Beijing: Editorial Ciencia: 83.

Figura 8. Imagen de los cinco dioses con sus direcciones correspondientes. (Página 196).

Elaboración propia.

Figura 9. Yggdrásil. (Página 199).

Oluf Olufsen Bagge. (1847). Recuperado de:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Oluf\\_Olufsen\\_Bagge\\_-\\_Yggdrasil,\\_The\\_Mundane\\_Tree\\_1847\\_-\\_full\\_page.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Oluf_Olufsen_Bagge_-_Yggdrasil,_The_Mundane_Tree_1847_-_full_page.jpg) Último acceso: 20/01/2021.

Figura 10. Mortaja de seda de Xinzhui. (Página 201).

Recuperado de la página oficial del Museo de la provincia Hunan:

<http://www.hnmuseum.com/en/content/t-shaped-painting-silk-xin-zhui's-tomb>

Último acceso: 20/02/2021.

Figura 11. Árbol sagrado de bronce. (Página 205).

Recuperado de la página oficial del Museo de Sanxingdui:

[http://sxd.cn/list\\_2.asp?lmttype=&Page=1&bigclass=29&smallclass=4&tj=&Skey=](http://sxd.cn/list_2.asp?lmttype=&Page=1&bigclass=29&smallclass=4&tj=&Skey=)  
Último acceso: 20/02/2021.

Figura 12. Imagen del carácter 生 (pinyin: sheng, significa «nacer» o «nacimiento») de escritura en huesos oraculares. (Página 211).

LIU Zhao. (Ed). (2014). *Compilación de escritura en huesos oraculares*. Fuzhou: Editorial Popular de Fujian: 357.

Figura 13. Imagen del carácter 姓 (pinyin: xing, significa «apellido») de escritura en huesos oraculares. (Página 211).

LIU Zhao. (Ed). (2014). *Compilación de escritura en huesos oraculares*. Fuzhou: Editorial Popular de Fujian: 687.

Figura 14. Imagen de Xingtian. (Página 229).

MA Changyi. (2007). *Iconología del Clásico de las montañas y los mares. Vol.1*. Guilin: Editorial Normal de Guangxi: 755.

Figura 15. Imagen de los guerreros y caballos de terracota en el yacimiento arqueológico del emperador Qin Shihuang. (Página 231).

Recuperado de la página oficial del Museo de Sitio del Mausoleo del Emperador Qin Shihuang:

<http://39.98.66.177/Detail?dbID=4&dbName=QLIMAGE&sysID=21>

Último acceso: 13/03/2021.

Figura 16. Imagen del ritual *Tiaoshen* (danza de los dioses) de un chamán chino. (Página 241).

Recuperado de la página de la etnología china:

<http://www.minzushi.org/oriental-mysticism/24906.html> Último acceso:

10/03/2021.

Figura 17. Cuadro de la genealogía nórdica. (Página 256).

Elaboración propia.

Figura 18. Cuadro de la genealogía china. (Página 266).

Elaboración propia.

Figura 19. Odín entronizado.

Estatua de piedra caliza establecida en 1902 situada detrás del Museo de Baja Sajonia en Hannover, Alemania. Friedrich Wilhelm Engelhard. (1888). (Página 271).

Recuperado de:

<http://www.germanicmythology.com/works/EngelhardEddaFrieze.html>

Último acceso: 29/09/2021.

Figura 20. Estatua del Emperador Amarillo. (Página 278).

Recuperado de la página oficial del Lugar Escénico del Pueblo Nativo del Emperador Amarillo en Xinzheng:

<http://www.hdgl.cc/index.php?c=content&a=list&catid=18> Último acceso:

27/10/2021.

Figura 21. Estatuilla de Tor.

Estatuilla de Tor de Eyrarland, llamada también «Estatua de Eyrarland».

(Página 286).

Es una pequeña figura del dios Tor con su martillo, que se conserva actualmente en el Museo Nacional de Islandia situado en Reikiavik, la capital de Islandia.

Recuperado de:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bronzestatue\\_%E2%80%9EChrist\\_or\\_Thor%E2%80%9C\\_aus\\_dem\\_isl%C3%A4ndischen\\_Nationalmuseum.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bronzestatue_%E2%80%9EChrist_or_Thor%E2%80%9C_aus_dem_isl%C3%A4ndischen_Nationalmuseum.jpg)

Último acceso: 29/09/2021.

Figura 22. Imagen de Chiyou. (Página 287).

JIANG Yingju. (Ed). (2000). *Dibujo mural de China. Vol. 1. Dibujo mural de dinastía Han de Shandong*. Jinan: Editorial de Bellas Artes de Shandong: 144.

Figura 23. Estatua de bronce del dios nórdico Frey. (Página 291).

Encontrado en 1904 en una granja Rällinge de Suecia. En la actualidad se lo conserva en el Museo de Historia de Suecia. Recuperado de:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frej\\_R%C3%A4llinge.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frej_R%C3%A4llinge.jpg)

Último acceso: 29/09/2021.

Figura 24. Fotografía del artista folclórico chino REN Guohe (任国和) y su obra artesana *ninigou* (泥泥狗). (Página 296).

Periodista de Noticias de China YANG Zhenghua (杨正华). Fecha de publicación: 30/12/2015. Recuperado de: [https://m.sohu.com/a/51333268\\_205741](https://m.sohu.com/a/51333268_205741)

Último acceso: 04/06/2021.

Figura 25. Imagen del dragón cerdo de jade. (Página 301).

Recuperado de la página oficial del Museo de la provincia Liaoning:

<http://www.lnmuseum.com.cn/index/index/ndetail/id/1529.html> Último acceso: 27/10/2021.

Figura 26. Frodo y el anillo. (Página 342).

Imagen capturada de la película *El Señor de los Anillos: La Comunidad del Anillo* (título original en inglés: *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*) (2001).

Figura 27. El monje Xuanzang y sus tres discípulos. (Página 365).

Imagen capturada de la serie *El Viaje al Oeste* (título original:《西游记》) de 1986.

Figura 28. El monje Xuanzang y sus tres discípulos. (Página 367).

Imagen capturada de la película *Journey to the West: Conquering the Demons* (título original: 《西游降魔篇》) de 2012.

## ANEXO I. ÍNDICE ANALÍTICO DE NOMBRES PROPIOS GERMÁNICOS

- Aarvak: Caballo que lleva el carro de sol, su nombre significa «que siempre vigila».
- Alberich: Enano que fabrica el anillo mágico en las óperas épicas titulado *El anillo del nibelungo* de Richard Wagner.
- Alfheim: Véase Álfheim o Álfheimr. Uno de los nueve mundos del universo nórdico, la morada de los elfos de luz.
- Alfródul: Hija de la diosa de sol. Reaparece y sigue el trabajo de su madre tras Ragnarök.
- Alsvinn: Caballo que lleva el carro de sol, su nombre significa «el rápido».
- Alvis: Enano que quiere casarse con la hija de Tor.
- Andvari: Enano con forma de pez, prometió entregar a Loki un anillo mágico que es capaz de engendrar oro a cambio de devolverle su apariencia original.
- Angrboda: Véase Angrboða (antiguo nórdico) o Argrboda. La esposa de Loki y la madre de los tres hijos monstruosos.
- Ases: Véase Æsir (antiguo nórdico) o Asir. Una familia divina de los dioses nórdicos.
- Ásgard: Véase Asaheim. Morada divina de los dioses Ases.
- Ask: El primer hombre humano creado desde un fresno.
- Atli: Hermano de Brynhild. Asesino que mató los dos hermanos de su esposa Gudrun, pero al final murió por la venganza de su esposa.
- Audumbla: Véase Auðumbla, Auðhumla, o Auðumla (antiguo nórdico). La primera vaca que dio forma al antepasado de los dioses.
- Austri: enano que levanta el polo de este del cielo.
- Bálder: Véase Baldr (antiguo nórdico), Bældæg (antiguo inglés), o Balder (antiguo alemán). Hijo de Odín y Frig. Dios de la luz. Amado por todos excepto Loki, y al final fue asesinado por la intriga de Loki.
- Barnstock: Véase Barnstokke o Barnstokkr. Conocido también como «tronco del

muchacho». Es el árbol enorme del palacio del rey de los gautas de la *Saga de los Völsungos*.

Berseker: Guerreros odínicos.

Bestla: Esposa gigante de Bur y madre de Odín, Vili y Ve.

Bífröst: Versiones del nombre en el antiguo nórdico: Bifröst o Bilröst. Puente de arco iris que comunica entre Ásgard y Mídgard.

Bragi: Dios de la poesía, hijo de Odín y Frig, marido de Idun.

Brono: Hijo de Bálder y Nanna.

Brynhild: Véase Brunhilda o Brunequilda (español), la esposa del rey de Borgoña Gunter en el *Cantar de los Nibelungos*. En la *Saga de los Völsungos* se le conoce como Brynhildr (antiguo nórdico), la hermana de Atli y esposa valquiria de Gúnnar.

Bur: Véase Bor, Burr o Borr (antiguo nórdico), Hijo de Bure, marido de Bestla, y padre de Odín, Vili y Ve.

Bure: Véase Búri (antiguo nórdico) y Buri. Padre de Bor y antepasado de los dioses Ases.

Crimilda: Véase Krimilda o Kriemhild. La hermana del rey Gunter de Borgoña y esposa del héroe Sigfrido. Se identifica también con el personaje Gudrun de la *Saga de los Völsungos*.

Dagr: Hijo de Délling y Nor, significa «Día».

Délling: Dios de los Ases y padre de Día.

Draupnir: Anillo de oro de Odín, fabricado por los enanos hermanos Brokk y Eitri.

Einmyria: Hija de Loki y su esposa Glut.

Eisa: Hija de Loki y su esposa Glut.

Elivágar: Ríos venenosos del Niflheim.

Elli: La anciana que ganó la fuerza de Tor, que en realidad es la encarnación de la vejez.

Fáfnir: Hermano de Regin. Por la codicia por el oro, asesinó a su padre y se convirtió



en un dragón malvado custodiando el oro, y finalmente fue matado por el héroe Sigfrido.

Fénrir: Hijo lobo de Loki y la gigante Angrboda.

Fjólnir: Hijo de Frey y Gerd.

Folkvang: Palacio de Freya.

Foresti: Hijo de Bálder y Nanna.

Freki: Lobo de Odín.

Frey: Hijo de Njord y Skadi. Dios de la fertilidad de los Vanir. Hermano de Freya.

Freya: Véase Freyja, Freyia, y Freja. Hija de Njord y Skadi, hermana de Frey. Diosa Vanir de la fertilidad y de la belleza.

Frig: Esposa de Odín y conocida como la diosa suprema de los dioses, madre de Bálder, Bragi, Hod y Tyr.

Fulla: Doncella de Frig.

Garm: Perro monstruoso que vigila el palacio de Hel, fue matado por Tyr en el Ragnarök.

Gerd: Esposa Gigante de Frey.

Geri: Lobo de Odín.

Gerseme: Hijo de Freya y Odur.

Ginnungagap: Abismo enorme entre Muspelheim (el mundo de fuego) y Niflheim (el mundo de niebla) en el período primitivo del universo nórdico.

Gjallarhorn: Cuerno del dios Héimdal.

Gjoll: Río que rodea el palacio de Hel.

Glut: Esposa de Loki, madre de Eisa y Einmyria.

Gnaa: Doncella y mensajera de Frig.

Gram: Espada de Sigfrido con que mató al dragón Fáfnir.

Grid: Esposa de Odín, madre del dios silencioso Vídar.

Gudrun: Véase Guthrún (inglés). Hermana de Hogni y Gúnnar y esposa del héroe Sigfrido. Tras la muerte de Sigfrido, se casó con Atli, hermano de Brynhild—la

iniciadora de la muerte de Sigfrido. Asesinó a Atli para vengar a sus hermanos.  
Se casó finalmente con Jonakr.

Gúllveig: Diosa bruja que provoca la primera guerra entre los Ases y los Vanes.

Gúngnir: Lanza de Odín, fabricado por los enanos y nunca falla su objetivo. Los juramientos que se hacen sobre ella son inquebrantables.

Gúnnar: Hermano de Gudrun y Hogni. Junto con Hogni asesinaron al marido de su hermana Sigfrido. Finalmente fue matado por el segundo marido de su hermana Gudrun: Atli.

Gúnnlod: La gigante que guarda hidromiel. Hija de Súttung.

Gylfi: Véase Gangleri. El rey de Suecia que desarrolla conversaciones con los dioses de Ásgard.

Gymir: Gigante poderoso y padre de Gerd.

Hagen: Cortesano astuto e insidioso que asesinó a Sigfrido en la *Saga de los Nibelungos*.

Hati: Lobo que persigue el sol y la luna.

Héimdal: Hijo de nueve vírgenes. Guardián de los dioses.

Hel: Hija de Loki y Angrboda, diosa de la muerte.

Helheim: Mundo de los muertos.

Hérmod: Véase Hermóðr (antiguo nórdico). Hijo de Odín y Frig. Mensajero de los dioses, que fue a lomos del caballo mágico de Odín Sléipnir al Helheim para que la diosa de muerte devolviera a Bálder a Ásgard.

Hlidskjalf: Véase Hlidskjalf. Trono de Odín desde donde se observa todo el mundo.

Hlyn: Doncella de Frig.

Hnoss: Hijo de Freya y Odur.

Hod: Véase Höðr (antiguo nórdico), Hodur o Hoder. Hijo de Odín y Frig. Dios ciego, que fue engañado y guiado por Loki para disparar una flecha de muérdago que mató a Bálder.

Hogni: Hermano de Gudrun y Gúnnar. En la *Saga de los Völsungos*, participó en el

asesinato de Sigfrido. Finalmente fue matado por Atli.

Hónir: uno de los dioses Ases. Junto con Mímir, fueron enviados a los Vanes como rehenes del intercambio.

Hugi: Joven que corre más rápido que nadie, en realidad, es la encarnación del pensamiento.

Hugin: Cuervo de Odín que le comunica todo lo sucedido en los nueve mundos.

Hvergélmir: Una de las fuentes principales en las raíces del árbol cósmico Yggdrásil.

Hýmir: Padre gigante de Tyr.

Idun: Véase Iðunn (antiguo nórdico) e Idunn. Esposa de Bragi y diosa que guarda las manzanas de inmortalidad para mantener la juventud de los dioses.

Isarnkol: Objeto refrigerante de hierro puesto por los dioses en los carros del sol para evitar que el sol queme a los caballos.

JárnGREIPR: Guantes de hierro de Tor.

Jarnsaxa: Esposa de Tor y madre de Magni.

Jord: Esposa gigante de Odín y madre de Tor.

Jörmungandr: Véase Miðgarðsormr (antiguo nórdico) o Jörmundgander. También conocida como la serpiente de Mírgard. Hija de Loki y Angrboda.

Jötunheim: Véase Jötunheimr (antiguo nórdico) y Jötunheimr. Reino de los gigantes.

Kvasir: ser célebre formado de la mezcla de las salivas de los Ases y los Vanes como su reconciliación. Fue asesinado por los enanos, pero con su sangre y miel, crearon la bebida inspiradora mágica hidromiel.

Lif: Mujer que sobrevivió en la batalla final de Ragnarök.

Liftrásir: Hombre que sobrevivió en la batalla final de Ragnarök.

Logi: Cocinero gigante que competía con Loki, en realidad es la encarnación del fuego.

Loki: Hermano de Odín pero también descendiente de los gigantes. Conocido como dios maligno por su astucia e ingeniosidad. Iniciador de la muerte de Bálder.

Magni: Véase Magne. Hijo de Tor. Su nombre significa «El fuerte».

Mani: Hijo del gigante Mundifari.

Megingjord: Véase Megingjord. El cinturón mágico de Tor. Cuando se lo lleva, su fuerza duplicará.

Ménglod: Chica buscada por Svípdag.

Mídgard: Véase Mannaheim. Reino de los seres humanos.

Mímir: Guardián del pozo de la sabiduría. Pese a que fue decapitado por los Vanes, destacaba por su sabiduría.

Miöllnir: Véase Mjollnir. Arma martillo mágico de Tor.

Modi: Véase Móði (antiguo nórdico). Hijo de Tor. Su nombre significa «El valiente».

Mundifari: Padre gigante de Sol y Luna.

Munin: Cuervo de Odín. Su nombre significa «memoria».

Muspelheim: Véase Múspellsheimr (antiguo nórdico) o Muspell. Mundo del fuego.

Nanna: Esposa de Bálder. Después de la muerte de Bálder, Nanna murió de dolor. Fue colocada en el barco de Bálder con su cadáver y los dos fueron incendiados y empujados al mar.

Narvi: Hijo de Loki y Sign, hermano de Vali.

Nerthus: Véase Nerto (español). La hermana de Njord, conocida como la Madre Tierra.

Nídhogg: Dragón que habita debajo del árbol Yggdrásil devorando sus raíces.

Niflheim: País oscuro.

Njord: Dios de los Vanes, padre de Frey y Freya.

Nor: Véase Norfi o Narfi. Giganta de Jötunheim, esposa del dios Délling. Madre de Nótt y Dagr.

Nordri: Enano que levantó el polo norte del cielo.

Nornas: las tres hermanas (Urd, Verdandi, Skuld) que cuidaban la fuente de Urd, regaban la raíz de Yggdrasil y decidían el destino de los seres humanos.

Nótt: Hija de Nor. Significa «Noche».

Odín: Véase Óðinn (antiguo nórdico), Wōden (antiguo inglés), Wuotan (antiguo

alemán) y Odin (inglés). Dios padre supremo de todos los Ases. Representa el poder, la sabiduría así como la fuerza. Creó el idioma las runas a precio de un ojo colgándose nueve días y noches sobre el árbol Yggdrásil.

Odur: Marido de Freya, padre de Hnoss y Gerseme.

Otr: Hermano de Fáfñir y Regin, se convirtió en una nutria que ha sido matado por los dioses Odín, Hónir y Loki.

Ragnarök: Véase Ragnarøk (antiguo nórdico). Significa el destino de los dioses, que es la batalla del fin del mundo.

Ratatosk: Artilla que vivía en las ramas de Yggdrásil transmitiendo mensajes entre Nídhogg y el águila.

Regin: Hermano de Fáfñir y padre adoptivo de Sigfrido.

Rinda: Esposa de Odín y madre de Vali.

Sif: Esposa bella de cabello dorado de Tor, madre de Modi y Thrud.

Sigfrido: Véase Sigurd, Sigurðr (antiguo nórdico) o Siegfried (alemán). Héroe legendario del *Cantar de los Nibelungos*, que mató al dragón y se volvió inmortal por bañarse con la sangre del dragón. Fue asesinado por la intriga de Hagen. Se identifica con el héroe Sigurdr (Sigurth) de la *Saga de los Völsungos*, que mató al dragón Fáfñir y Regin. Se casó con Gudrun pero al final fue matado por los hermanos de su esposa.

Sign: Véase Sigyn. Esposa de Loki y madre de Narvi y Vali.

Skadi: Hija del gigante Tiazi. Esposa de Njord y madre de Frey y Freya.

Skírnir: Escudero de Frey.

Skol: Lobo que persigue el sol y la luna.

Skuld: Una de las tres nornas que representa el futuro.

Sléipnir: Caballo rápido de ocho patas de Odín. Hijo de Svadilfari y Loki (en forma de yegua).

Sol: Hijo del gigante Mundifari.

Sudri: Enano que levanta el polo sur del cielo.

Surt: Guardián gigante del mundo del fuego Muspelheim.

Súttung: Gigante que guarda el hidromiel.

Svadilfari: Caballo del maestro constructor que trabajaba para construir la muralla alta de Ásgard.

Svalin: Escudo puesto delante del sol para reducir el calor del sol.

Svartalfaheim: País de los elfos oscuros.

Svípdag: Joven obligado por su madrastra salió en búsqueda de la chica Ménglod.

Tanngníost: Cabrío de Tor.

Tanngrísniir: Cabrío de Tor.

Thrud: Hija de Tor y Sif. Su nombre significa «La poderosa».

Tialfi: Siervo de Tor.

Tiazi: Padre de Skadi. Gigante que secuestró a Idun pero finalmente derrotado por los Ases.

Tor: Hijo de Odín. Dios del trueno que era el más fuerte de los dioses.

Trym: Gigante que robó el martillo de Tor.

Tyr: Hijo de Odín y Frig. Dios de la guerra. Era el más valiente y solo tenía una sola mano puesto que la otra ha sido mordido por el lobo Fénrir.

Urd: Una de las tres nornas que representa el pasado.

Utgardaloki: Rey de los gigantes.

Valhalla: El palacio de Odín donde dirigen los guerreros caídos noblemente en las batallas.

Vali (1): Hijo de Loki y Sign.

Vali (2): Hijo de Odín y Rinda, quien vengó en la batalla final la muerte de Bálder.

Valquiria: Las doncellas de Odín que se encargan de elegir los caídos valientemente en las guerras y llevarles a Valhalla.

Váltam: Padre de Végtam.

Valtrúdnir: Gigante sabio.

Vanaheim: País de los Vanes.

Ve: Véase Vi o Vé. Hijo de Bur y Bestla. Hermano de Odín.

Végtam: Odín disfrazado en el viaje a Hel para consultar el sueño nefasto de Bálder.

Verdandi: Una de las tres nornas. Su nombre significa el presente.

Vestri: Enano que levantó el polo oeste del cielo.

Vídar: Hijo de Odín y Grid. Dios silencioso que sobrevivió en Ragnarök.

Vili: Hijo de Bur y Bestla. Hermano de Odín.

Yggdrásil: Véase Yggdrasill (antiguo nórdico) o Yggdrasil. Fresno enorme y el árbol cósmico situado en el centro del universo nórdico.

Ymir: Gigante originario, el primer ser del mundo nórdico y que construyó el mundo con su propio cuerpo. También el antepasado de todos los gigantes.





## ANEXO II. ÍNDICE ANALÍTICO DE NOMBRES PROPIOS DE LA MITOLOGÍA CHINA

- Avīci (sánscrito): chino original: 无间地狱, pinyin: wu jian di yu. Significa el infierno sin intervalo, es decir, el infierno eterno.
- Bagua*: chino original: 八卦, pinyin: ba gua. Conocido también como «ocho estados de cambio». En chino, 八 (ba) significa «ocho», y 卦 (gua) se refiere a las adivinaciones. *Bagua* es el sistema filosófico metafísico creado por el dios Fuxi y basado sobre conceptos de *yin* y *yang*, combinando con los elementos naturales como tierra, agua, fuego, metal y madera para explicar los fenómenos tanto naturales como sociales, diagnosticar enfermedades, y dar adivinaciones.
- Baihu: chino original: 白虎, pinyin: bai hu. Significa el tigre blanca. Es el guardián del Emperador del Oeste Shaohao.
- Banquan: chino original: 阪泉, pinyin: ban quan. El sitio donde estalló la guerra entre el Emperador Amarillo y el Emperador del Fuego.
- Buzhou: chino original: 不周, pinyin: bu zhou. Uno de los pilares cósmicos del universo. La montaña destruida por el choque de Gonggong.
- Cangjie: chino original: 仓颉, pinyin: cang jie. Subordinado del Emperador Amarillo y se le conoce como el creador de la escritura. Cangjie tiene cuatro ojos y nació con sabiduría célebre. Observando las tendencias del movimiento de las estrellas, las formas y huellas de pájaros y bestias, creó la escritura china primitiva sustituyendo la forma antigua de los nudos, y le atribuye como el «antepasado de escritura».
- Canglong: chino original: 苍龙, pinyin: cang long. Significa el dragón azul, es el guardián del Emperador del Este Haihao.
- Chang'e: chino original: 嫦娥, pinyin: chang e. Esposa del héroe arquero Houyi. Traicionó a su marido para recuperar la inmortalidad. Se estableció en la luna y le conoce como la diosa de la luna.

Changxi: chino original: 常羲, pinyin: chang xi. Esposa del Emperador Jun y madre de las doce lunas.

Changyang: chino original: 常羊, pinyin: chang yang. La montaña donde se enterró la cabeza de Xingtian.

Changyi: chino original: 昌意, pinyin: chang yi. Hijo del Emperador Amarillo y Lei Zu, padre de Hanliu.

Chidinü: chino original: 赤帝女, pinyin: chi di nü. En chino, 赤 (chi) significa «rojo», 帝 (di) se refiere al «emperador», y 女 (nü) implica «mujer» o «hija». Por tanto, como indica su nombre, Chidinü es la hija del Emperador del Fuego. Le gustaba vivir sobre los árboles construyendo nidos en las ramas.

Chiyou: chino original: 蚩尤, pinyin: chi you. Gigante bélico feroz, enemigo del Emperador Amarillo. Conocido como el dios de guerra.

Chong: chino original: 重, pinyin: chong. Nieto de Zhuanxu. Junto con su hermano Li, cortaron el camino entre el cielo y la tierra.

Dao: chino original: 道, pinyin: dao. Uno de los caracteres chinos comunes. Entre sus varios significados, en primer lugar, se refiere al camino; asimismo, significa el método y la manera; además, en la religión nativa china y la escuela taoísmo, Dao es un concepto filosófico importante de los taoístas, que implica el mecanismo operativo evolutivo del mundo, es la fuente, la ley interior y el destino final de la existencia de todas las cosas y los seres, y es el núcleo invisible y eterno del universo.

Diku: chino original: 帝喾, pinyin: di ku. Hijo de Jiaoji, y tiene dos esposas: Jiangyuan y Jiandi.

Duguang: chino original: 都广, pinyin: du guang. La capital donde crece el árbol sagrado Jianmu.

Emperador Amarillo: chino original: 黄帝, pinyin: huang di. 黄 (huang) significa el «amarillo», y 帝 (di) es «emperador». Su nombre original es Xuanyuan (轩辕). Es el dios supremo de la mitología china. Derritó al Emperador del Fuego y a

Chiyou, gobernaba lo todo del universo. También es el Emperador Central que representa la tierra. Su asistente es Houtu y su bestia es Huanglong.

Emperador Yan: chino original: 炎帝, pinyin: yan di. 炎 (yan) significa el «fuego» o «calor», y 帝 (di) se refiere al «emperador». Es el Emperador del Sur y conocido también como el Emperador del Fuego o Shennong (神农: shen nong). Su guardián es Zhuniao y su asistente es Zhuming.

Fangdian: chino original: 方颠, pinyin: fang dian. Hijo de Shuqi.

Feilian: chino original: 飞廉, pinyin: fei lian. Pájaro sagrado que aparece en la mortaja de la marquesa Dai y representa la reencarnación en la cultura china.

Fusang: chino original: 扶桑, pinyin: fu sang. Árbol morera cósmico sagrado situado en el centro del mundo.

Fuxi: chino original: 伏羲, pinyin: fu xi. Conocido también como 宓羲 (mi xi), 庖牺 (bao xi), 伏戏 (fu xi), 牺皇 (xi huang). Uno de los tres emperadores más destacados de la mitología china. Nació en Chengji y se estableció en la capital Chen. Según los mitos, se casó con su hermana Nüwa y dieron luz a sus descendientes, de modo que a Fuxi le consideran como dios de fecundidad y antepasado del pueblo chino. Además, es Fuxi quien inventó el sistema Bagua, enseñó a la gente a pescar y cazar, así como compuso música.

Ganyuan: chino original: 甘渊, pinyin: gan yuan. Lago donde bañaba la madre del sol Xihe.

Gonggong: chino original: 共工, pinyin: gong gong. Hijo de Zhurong. Tiene tres hijos: Houtu, Shuqi y Xiu. Hombre que luchaba contra el dios Zhuanxu pero fracasó. Se estrelló contra la montaña Buzhou y causó la destrucción del cielo.

Goumang: chino original: 句芒, pinyin: gou mang. Asistente del Emperador del Este Haihao y dios de primavera.

Gusou: chino original: 瞽叟, pinyin: gu sou. Hijo ciego de Jiaoniu y padre de Shun.

Hanliu: chino original: 韩流, pinyin: han liu. Hijo de Changyi. Es un hombre de cara humana pero boca de cerdo. Es el padre del Emperador del Norte Zhuanxu.

Houyi: chino original: 后羿, pinyin: hou yi. El héroe arquero que tiró los nueve soles en el cielo y dejó uno solo para dar luz al mundo, pero fue degradado al mundo terrenal. Superando numerosas dificultades y consiguió desde la Reina Madre de Occidente la píldora mágica de inmortalidad pero fue tomada sola por su esposa egoísta Chang'e.

Houtu: chino original: 后土, pinyin: hou tu. Hijo de Gonggong y padre de Xin y Yeming. Asistente del Emperador Amarillo.

Huaxu: chino original: 华胥, pinyin: hua xu. La madre de Fuxi y Nüwa. Se quedó embarazada tras pisar las huellas de un gigante desconocido.

Huanglong: chino original: 黄龙, pinyin: huang long. Significa el dragón amarillo, es el guardián del Emperador Amarillo.

Huangquan: chino original: 黄泉, pinyin: huang quan. El sentido literal es la fuente amarilla. Situado debajo de la montaña sagrada Kunlun, es el único camino que dirige hacia el inframundo. Hoy en día, en la cultura china, Huangquan, o el camino de Huangquan, es una forma de expresión eufemística e implícita de la muerte.

Jiandi: chino original: 简狄, pinyin: jian di. Esposa de Diku, que dio luz a su hijo Qi tras devorar un huevo de golodrino.

Jianmu: chino original: 建木, pinyin: jian mu. El árbol sagrado que crece en Duguang, y todas las deidades viajan entre el mundo celestial y terrenal a través de este árbol.

Jiaoji: chino original: 蛟极, pinyin: jiao ji. Hijo de Xuanxiao y padre de Diku.

Jiaoniu: chino original: 蛟牛, pinyin: jiao niu. Hijo del dios de primavera Goumang.

Jiangshui: chino original: 姜水, pinyin: jiang shui. Pueblo natal del Emperador Yan, hoy está situado en la ciudad Baoji de la provincia Shanxi.

Jiangyuan: chino original: 姜嫫, pinyin: jiang yuan. Esposa de Diku, que quedó embarazada por pisar los pasos de un gigante y dio luz a su hijo Qi.

Jiebing: chino original: 节并, pinyin: jie bing. Hijo de Yanju y padre de Xiqi.

Jingkang: chino original: 敬康, pinyin: jing kang. Hijo del dios de cocina Qiongchan.

Jingwei: chino original: 精卫, pinyin: jing wei. Hija menor del Emperador Yan,

conocida también como 女娃 (nü wa). Murió ahogada en el mar y se convirtió en un pájaro de cabeza y pico blancos y patas rojas, que sostenía sin descansar piedras o ramas pequeñas y las arrojaba al mar tratando de llenarlo para que ninguna otra vida muriera allí. Debido a que ella persistió en hacer esto, gradualmente se convirtió en un símbolo de perseverancia y persistencia. El *chengyu*<sup>280</sup> 精卫填海 (jing wei tian hai), 填 (tian) significa rellenar, mientras 海 (hai) se refiere al mar, de modo que el sentido literal es que Jingwei rellena el mar, sin embargo, en la literatura china, esta frase se refiere a la voluntad firme, la intrepidez de las dificultades y la persistencia inquebrantable.

Jun: chino original: 俊, pinyin: jun. Emperador antiguo y marido de Xihe, la madre del sol.

Kaiming: chino original: 开明, pinyin: kai ming. Bestia sagrada que tiene nueve cabezas, es el guardián de la montaña Kunlun.

Kuafu: chino original: 夸父, pinyin: kua fu. Hijo de Xin. El gigante que no dejaba de perseguir el sol y murió de sed.

Kunlun: chino original: 昆仑, pinyin: kun lun. La montaña sagrada y cósmica central del universo, y también recinto de las deidades.

Laotong: chino original: 老童, pinyin: lao tong. Hijo de Zhuanxu y padre de Chong y Li.

Leizu: chino original: 嫫祖/雷祖, pinyin: lei zu. También conocida como Luo zu. Es la esposa del Emperador Amarillo y la madre de Changyi. Es la primera que descubrió la seda en los gusanos de seda, y ensañaba a los pueblos a criar los gusanos y sacar la seda para coser ropa, de modo que se le considera como la creadora de indumentaria.

Li: chino original: 黎, pinyin: li. Nieto de Zhuanxu. Junto con su hermano Chong,

---

<sup>280</sup> *Chengyu*: 成语, es una expresión idiomática característica del lenguaje chino, que suele consistir de cuatro caracteres chinos (en algunos casos tres o cinco caracteres). Los *chengyu* suelen tener su origen en la literatura antigua. El significado del *chengyu* trasciende a su sentido literal, por tanto, para comprenderlo es necesario conocer el mito, el acontecimiento histórico o el relato con el que está conectado y al que debe su origen, sino el *chengyu* puede ser fácilmente malinterpretado o no entendido.

- cortaron el camino que comunicaba el cielo y la tierra.
- Lizhu: chino original: 离珠, pinyin: li zhu. Dios que tiene tres cabezas y seis ojos.
- Liangfeng: chino original: 凉风, pinyin: liang feng. La montaña sagrada inmortal que está situada por encima de la montaña Kunlun.
- Mengpo: chino original: 孟婆, pinyin: meng po. Diosa sin pasado ni futuro que ofrecía la sopa de olvido para los muertos en el puente Naihe.
- Mingtang: chino original: 明堂, pinyin: ming tang. Palacio central de los emperadores para solucionar los asuntos políticos y aceptar los cultos de funcionarios.
- Naihe: chino original: 奈何, pinyin: nai he. El puente que lleva a los muertos hacia la reencarnación y la vida venidera.
- Niulang: chino original: 牛郎, pinyin: niu lang. 牛 (niu) significa «vaca» o «vacuno», y 郎 (lang) representa «señor» o «caballero». Por lo tanto, su nombre significa el pastor. Es el amante de la hija del Emperador Amarillo Zhinü.
- Nüba: chino original: 女魃, pinyin: nü ba. Hija del Emperador Amarillo, que es calva, fea y llevaba siempre un vestido azul. Se le considera como la diosa de sequía.
- Nüwa: chino original: 女娲, pinyin: nü wa. También conocida como 娲皇(wa huang, 灵娲 (ling wa), o 女阴 (nü yin). La diosa madre de cabeza humana y cuerpo serpiente, creó los seres humanos con el barro. Es también hermana de Fuxi y los dos dieron luz a los descendientes humanos juntos.
- Nüegui: chino original: 疟鬼, pinyin: nüe gui. Hijo de Zhuanxu. Se le considera como el fantasma que trajo la malaria.
- Pangu: chino original: 盘古, pinyin: pan gu. Gigante originario que construyó el mundo con su cuerpo, también el primer ser del universo chino.
- Pufu: chino original: 朴父, pinyin: pu fu. Gigante castigado por el Emperador del Cielo.
- Qi (1): chino original: 弃, pinyin: qi. Hijo de Jiangyuan.
- Qi (2): chino original: 契, pinyin: qi. Hijo de Jiandi.
- Qigou: chino original: 契垢, pinyin: qi gou. Dios elocuente.

Qiongchan: chino original: 穷蝉, pinyin: qiong chan. Hijo de Zhuanxu y se le considera como el dios de cocina.

Reina Madre de Occidente: chino original: 西王母, pinyin: xi wang mu. 西(xi) significa occidente, oeste; 王 (wang) se refiere al rey, dios; y 母 (mu) significa madre. Ella es la diosa femenina más poderosa en la mitología china, tiene el cuerpo humano, decorado con jade en la cabeza, pero con dientes de tigre y cola de leopardo, siempre vivía en las cuevas. Se le considera como la diosa penal o de castigo que se encarga de condenar castigo o muerte a los dioses y humanos.

Rushou: chino original: 蓐收, pinyin: ru shou. Asistente del Emperador del Oeste Shaohao, y dios de otoño.

Sanzuwu: chino original: 三足乌, pinyin: san zu wu. 三 (san) significa tres; 足 (zu) quiere decir pata o pie; y 乌 (wu) se refiere al cuervo, de modo que Sanzuwu es el cuervo de tres patas. Vehículo que conducía al sol y también criatura sagrada que nació y creció en el sol.

Shaodian: chino original: 少典, pinyin: shao dian. Marido de Youqiao, padre del Emperador Amarillo y el Emperador del Fuego.

Shaohao: chino original: 少昊, pinyin: shao hao. Emperador del Oeste que representa el metal. Su asistente es Rushou y su guardián es Baihu.

Shelin: chino original: 社林, pinyin: she lin. Bosque de Fusang.

Shentu: chino original: 神荼, pinyin: shen tu. Mensajero del Emperador Amarillo para luchar contra los demonios del mundo terrenal.

Shitie: chino original: 食铁, pinyin: shi tie. Bestia de Chiyou, 食 (shi) significa «comer», 铁 (tie) se refiere al «hierro», por lo tanto, Shitie también tiene el nombre de «roedor de hierro». Hoy en día se le conoce como la panda.

Shun: chino original: 舜, pinyin: shun. Hijo de Gusou. Tiene dos esposas: Xihe y Changxi. Shun y Xihe dieron luz a los soles, y con Changxi tuvieron las lunas.

Shupu: chino original: 疏圃, pinyin: shu pu. El lago debajo de la montaña Kunlun y lleno de las aguas de Huangquan.

Shuqi: chino original: 术器, pinyin: shu qi. Hijo de Gonggong y padre de Fangdian.

Taihao: chino original: 太皞, pinyin: tai hao. Emperador del Este, representa la madera y su bestia guardián es Canglong. Su asistente es Goumang, que se encarga de la primavera.

Tanggu: chino original: 汤谷, pinyin: tang gu. El valle donde crece el árbol sagrado Fusang.

Tiangou: chino original: 天狗, pinyin: tian gou. El perro devorador del sol y la luna.

Tianzhu: chino original: 天柱, pinyin: tian zhu. Pilar Celestial.

Tingyao: chino original: 听訖, pinyin: ting yao. Esposa del Emperador Yan y la madre de Yanju.

Tubo: chino original: 土伯, pinyin: tu bo. Dios de la tierra.

Wangliang: chino original: 魍魎, pinyin: wang liang. Hijo de Zhuanxu, monstruo que vivía en las montañas y los ríos. Hoy en día en el chino moderno se utiliza su nombre para referir a las personas indignas, ruinas y despreciables.

Xiangwang: chino original: 象罔, pinyin: xiang wang. Dios conocido por el descuido.

Xiaoergui: chino original: 小儿鬼, pinyin: xiao er gui. Hijo de Zhuanxu y que murió cuando era niño, de modo que su nombre significa el fantasma de niño. Hoy en día Xiaoergui implica en la cultura china a los fantasmas transformados por los niños muertos que sienten nostalgia del mundo humano y abandonan la oportunidad de reencarnación. Debido a que son pequeños en el momento de la muerte, al igual que los niños vivos, son extremadamente traviesos, activos, y rechazan la soledad. Por lo tanto, ellos suelen perseguir y buscar a los niños pequeños haciéndolos llorar e incluso provocar fiebre o alguna enfermedad. En consecuencia, en el folclore tradicional chino, los padres les dicen a sus hijos que no lloren por la noche, porque el llanto atraerá a Xiaoergui.

Xihe: chino original: 羲和, pinyin: xi he. La madre de los diez soles.

Xiqi: chino original: 戏器, pinyin: xi qi. Hijo de Jiebing y padre de Zhurong.

Xin: chino original: 信, pinyin: xin. Hijo de Houtu y padre de Kuafu.

Xingtian: chino original: 形天, pinyin: xing tian. Hombre decapitado por el Emperador Amarillo, toma los pechos como los dos ojos y ombligo como la



boca, sostiene en sus manos un escudo y una hacha para seguir luchando.

Xiu: chino original: 脩, pinyin: xiu. Hijo de Gonggong y dios de viaje.

Xuanming: chino original: 玄冥, pinyin: xuan ming. Asistente del Emperador del Norte y se encargaba de gobernar el invierno.

Xuanpu: chino original: 悬圃, pinyin: xuan pu. La montaña sagrada donde se puede comunicar con las deidades y llamar el viento y la lluvia.

Xuanwu: chino original: 玄武, pinyin: xuan wu. Animal sagrado que tiene el cuerpo de tortuga y la cabeza de serpiente, es el guardián del Emperador del Norte Zhuanxu.

Xuanxiao: chino original: 玄嚣, pinyin: xuan xiao. Hijo del Emperador Amarillo y padre de Jiaoji.

Xuanyuan: chino original: 轩辕, pinyin: xuan yuan. El país donde habitaban los seres inmortales. Es también nombre original del Emperador Amarillo.

Yanju: chino original: 炎居, pinyin: yan ju. Hijo de Tingyao y el Emperador Yan, padre de Jiebing.

Yanluo: chino original: 阎罗, pinyin: yan luo. Es el dios o emperador de la muerte en la creencia budista.

yang: chino original: 阳, pinyin: yang. En el chino tradicional se escribe como 陽, 易 significa el aire que está dispersando, y 陽 se refiere originalmente el sur de las montañas y el norte del agua, donde miran hacia la luz del sol. *yang* y *yin* son dos conceptos simples y amplias de la antigua filosofía china, es la descripción de los factores fundamentales detrás de las leyes de la naturaleza que promueven el desarrollo y cambio de todas las cosas; es la fuerza impulsora de la gestación, desarrollo, madurez, declive y desaparición de toda criatura; es el núcleo de la base de la ideología china, del sistema *Bagua* de Fuxi y del gran obra filosófica el *Libro de los Cambios*. (Conocida también como *Yijing*<sup>281</sup>.) Para los antiguos filósofos chinos, la transformación de todas las cosas se originó a partir de la

---

<sup>281</sup> Título original: 《易经》

confrontación y la interacción entre el *yin* y el *yang*. «Todas las cosas nacieron desde la combinación del cielo y la tierra, la fusión de *yin* y *yang* condujo todo tipo de cambio de las cosas y los fenómenos»<sup>282</sup> (Xunzi, 2012: 180). La confrontación de *yin* y *yang* consiste en que todas las cosas y fenómenos del universo cuentan con dos aspectos opuestos. *yang* implica todo relacionado con el sentido original de este carácter: el sol. Por lo tanto, *yang* se refiere a cielo, calor, masculinidad, luz, ascenso, fuerza, movimiento, día, exterioridad, etc.

Yaoji: chino original: 瑶姬, pinyin: yao ji. Hija del Emperador Yan.

Yeming: chino original: 噎鸣, pinyin: ye ming. Hijo de Houtu.

*yin*: chino original: 阴, pinyin: yin. En el chino tradicional se escribe como 陰, que está compuesto por dos caracteres: 今 y 云, 今 (jin) significa hoy o actualidad, y 云 (yun) implica las nubes, de modo que 陰 significa las nieblas que están reuniéndose. El significado original del carácter es el norte de la montaña y el sur del agua, es decir, el lugar donde el sol no puede brillar. *yin* y *yang* son interdependientes y ninguna de las partes puede existir independientemente de la otra. Por lo tanto, se puede decir que el *yin* depende del *yang* y viceversa. Cada parte considera la existencia de la parte opuesta como la condición de su propia existencia. Como el polo contrapuesto del *yang*, *yin* se refiere a frío, tierra, feminidad, quietud, descenso, oscuridad, noche, interioridad, etc.

Yinglong: chino original: 应龙, pinyin: ying long. Bestia dragón feroz subordinado del Emperador Amarillo.

Youdu: chino original: 幽都, pinyin: you du. Significa la capital de oscuridad. En la cultura taoísta, es el inframundo de los muertos.

Youqiao: chino original: 有蛟, pinyin: you jiao. Esposa de Shaodian y madre del Emperador Amarillo y el Emperador Yan.

Yufu: chino original: 鱼妇, pinyin: yu fu. Criatura con la mitad del cuerpo de pez y la otra humana, fue transformado desde Zhuanxu tras su muerte.

Yujing: chino original: 禹京, pinyin: yu jing. Hijo de Yuxiao, gobernaba el Mar del

---

<sup>282</sup> Texto original: 天地和而万物生，阴阳接而变化起。

- Norte y se le considera como el dios del mar.
- Yulei: chino original: 郁垒, pinyin: yu lei. Mensajero del Emperador Amarillo para luchar contra los demonios del mundo terrenal.
- Yuqiang: chino original: 禺强, pinyin: yu qiang. Nieto del Emperador Amarillo. Dios de la tierra y también de lluvia y viento.
- Yuxiao: chino original: 禺猯, pinyin: yu xiao. Hijo del Emperador Amarillo y se encargaba de gobernar el Mar del Este.
- Zhi: chino original: 知, pinyin: zhi. Dios destacado por su inteligencia.
- Zhinü: chino original: 织女, pinyin: zhi nǚ. 织 (zhi) significa «tejer» o «coser», y 女 (nǚ) se refiere a la «mujer». Por tanto, su nombre significa la tejedora. Es la hija menor del Emperador Amarillo y se enamora de un hombre mortal llamado Niulang. El Día de los Enamorados de China se originó a partir de la historia de amor de los dos.
- Zhuming: chino original: 朱明, pinyin: zhu ming. Asistente del Emperador del Fuego y es dios de verano.
- Zhuniao: chino original: 朱鸟, pinyin: zhu niao. En chino, 朱 (zhu) representa el color «rojo», y 鸟 se refiere a «pájaro» o «ave», de modo que significa el ave roja, es el guardián del Emperador Yan.
- Zhurong: chino original: 祝融, pinyin: zhu rong. Hijo de Xiqi y padre de Gonggong.
- Zhuanxu: chino original: 颛顼, pinyin: zhuan xu. Hijo de Hanliu. Emperador del Norte y representa el agua. Su asistente es Xuanming y su bestia guardián es Xuanwu.
- Zhuolu: chino original: 涿鹿, pinyin: zhuo lu. El sitio de la batalla del Emperador Amarillo y Chiyou. Hoy se ubica en la ciudad Zhangjiakou de la provincia Hebei.